مجلة
كلية الآداب



العدد الثامن — المجلد الأول

مايو ١٩٤٦

مطبعة جامعة فؤاد الأول
١٩٤٦

أثمان المجلدات التى ظهرت

		ص
المجلد الأوّل	(الجزء الأوّل) . . .	٥
« «	(الجزء الثانى) . . .	٥
المجلد الثانى	(الجزء الأوّل) . . .	٥
« «	(الجزء الثانى) . . .	٥
المجلد الثالث	(الجزء الأوّل) . . .	٥
« «	(الجزء الثانى) . . .	٥
المجلد الرابع	(الجزء الأوّل) . . .	٥
« «	(الجزء الثانى) . . .	٥
المجلد الخامس	(ظهر الجزء الأوّل فقط)	٤٨
المجلد السادس	(ظهر الجزء الأوّل فقط)	٤٨
المجلد السابع	(ظهر الجزء الأوّل فقط)	٤٢
المجلد الثامن	(الجزء الأوّل) . . .	

تصدر هذه المجلة مرتين فى السنة . فى مايو وديسمبر . وتطلب من مكتبة جامعة فؤاد الأول بالجيزة . وتوجه المكاتبات الخاصة بالناحية العلمية ، إلى سكرتير التحرير "الدكتور فؤاد حسنين على" بكلية الآداب بالجيزة .

مجلة
كلية الآداب



العدد الثامن — المجلد الأول

مايو ١٩٤٦

مطبعة جامعة فؤاد الأول

١٩٤٦

فهرس

القسم العربي :

القسم الأوروبى :

الشيخ سعدى الشيرازى

شعره العربى

للدكتور عبد الوهاب عزام بك

الشيخ شرف الدين السعدى الشيرازى أحد أئمة الشعر الفارسى وأفراد البيان الذين ذهبوا فيه كل مذهب وفاضت نفوسهم بالحكم والمواعظ ، ونزعوا إلى العدل والاحسان والرفق ، وضربوا الأمثال للملوك والرعايا فى تأدية الواجب وانتهاج الصراط السوى . وإن من مفاخر الاسلام أن تنشّىء آدابه أمثال السعدى من دعاة الأخلاق الفاضلة وهداة الحق والخير .

(١)

ولد فى شيراز حوالى سنة ستمائة من الهجرة فى أسرة من العلماء . ونشأ فى رعاية أمير كريم من أمراء فارس فى ذلك الحين ، هو سعد بن زنكى ، الذى تولى الملك سنة ٥٩٣ إلى أن توفى ٦٢٣ ، وقد انتسب الشاعر اليه فتسمى بالسعدى ، لقباً ذاع به شعره وشاع صيته .

وذهب السعدى شابا إلى بغداد يطلب العلم فتعلم فى المدرسة النظامية وتلقى عن كبار العلماء والصوفية منهم شهاب الدين السُهروردى وابن الجوزى .

وطوّف الشاعر فى الآفاق ثلاثين عاما ؛ ذهب إلى الهند وافغانستان وتركستان والحجاز والشام ودخل آسيا الصغرى ويروى أنه دخل مصر .

وكان يسافر فى زى الدراويش ، ويلقى العلماء وأئمة التصوف ، ويخالط الناس جميعا فقراءهم ، وعلماءهم وجهالهم ، وشرارهم وخيارهم .

ورأى من البلاد والعباد ، ومارس من أحداث الدهر وعرك من تجاربه ما جعله حكيما يصدر عن شهود وتجربة ، ويتكلم عن كل قبيل ، ويدخل فى كل فن .

نراه فى كتابيه الكلستان والبستان مرة حاجّا يسير فى إحدي القوافل راجلا ، وأخرى معلما أحد بنى الامراء فى كشغر ، وتارة أسيرا فى أيدى الصليبيين فى الشام ، وأخرى مختبئا فى معبد من معابد الهند يتعرف أسرار القوم ، وحينا معتكفا فى جامع بنى أمية فى دمشق ، وأخرى واعظا فى جامع بعلبك .

(٢)

ثم رجع إلى موطنه والبلاد الاسلامية فى ذعر واضطراب من غارات التتار وأمير شيراز إذ ذاك الاتابك أبو بكر بن سعد بن زنكى (ولى الملك سنة ٦٢٣ إلى سنة ٦٥٨) .

وقد استطاع أبو بكر بحسن السياسة أن يرد عادية التتار عن اقليم فارس فبقى حمى للاجئين وموئلا للفارّين من هول القيامة التى أقامها التتار فى البلاد الاسلامية الشرقية .

وقد أشاد الشاعر بأمن فارس ويُمن الأمير أبى بكر فى كثير من شعره . وآثر الشيخ اعتزال الناس والعكوف على العبادة والتأمل ، ونظم الشعر . وألف حينئذ كتابيه الخالدين الكلستان والبستان ، والأول منثور يتخلله نظم ، والثانى منظوم كله . وفيهما من القصص والأمثال والحكم والدعوة إلى مكارم الأخلاق ما جعلهما عمدة المؤدبين والمتأدبين فى بلاد الفرس والترك وسائر البلاد الاسلامية الشرقية .

(٣)

وللشيخ السعدى شعر كثير منه الغزليات . وهى أقسام أربعة : الغزليات القديمة والطيبات والبدائع والخواتيم ، ومنه رباعيات وقصائد .

وله رسائل قصيرة فى المواعظ وبعض الأمور الدينية ، وفصول مجونية سماها الخبيثات ، وحكايات قصيرة تسمى المضحكات .

(٤)

وليس مقصدى فى هذا المقال تفصيل القول فى سيرة السعدى ولا الابانة عن مكانته فى الأدب والكشف عن نواحى الاجادة والابداع في شعره ونثره .

وإنما أخص شعره العربى بالبيان فى هذا المقال :

للسعدى زهاء عشرين قصيدة عربية فيها قريب من ثلاثمائة وخمسين بيتا . وله شعر ملمع ، وهو فى اصطلاح أدباء الفرس شعر مختلف اللغة فيه شطر عربى وآخر فارسى مثلا ، أو بيت عربى وبيت فارسى . وهو كثير فى شعر الفرس والترك . والملمع من شعر السعدى زهاء مائتى بيت نصفها عربى .

وقبل أن نصف شعره العربى خالصه وملمعه أنبه إلى مكانة الشعر العربى فى بلاد الفرس منذ فتح المسلمون تلك البلاد ، وجمعتها الأخوة الاسلامية على اللغة العربية وآدابها . وهى كلمة موجزة شرحتها فى مقالات ومؤلفات . ولا تزال فى حاجة إلى الشرح والايضاح :

كانت بلاد الفرس منذ تم الاختلاط والامتزاج بين أهلها وبين العرب وعرفوا اللغة العربية وتأدبوا بالأدب العربى ، كانت موطنا رحباً للأدب العربى . وما زالت حتى يومنا هذا على اختلاف الأحوال ، وتقلب الغير ، وعلى التفاوت الكبير بين حالها اليوم وحالها فى القرون الخالية ، وحالها قبل غارات التتار وبعدها .

وأقصر كلامى على الشعر لأضيق مجال القول هنا :

نشأت هذه البلاد شعراء نظموا الشعر العربى وحده ولم يؤثر عنهم شعر فارسى . ونشأت شعراء فى اللسانين . ونشأت شعراء بالفارسية لا ينظمون بالعربية

إلا الأشطر والأبيات تأتى فى ثنايا النظم الفارسى . وقلّ أن عرف شاعر فارسى كبير يعجز عن النظم بالعربية ، لشدة ما اختلطت اللغتان وامتزج الأدبان . وحسبك أن ترجع إلى يتيمة الدهر لترى مَن ذكر الثعالبي من شعراء إيران المعاصرين . ولم يكن الشعر العربى بعد الثعالبي أقل ذيوعاً فى إيران ومكانة . وقد أخرجت إيران فى القرنين الخامس والسادس شعراء بالعربية . وناهيك بابى المظفر الأبيوردى الشاعر الأموى والأرّجانى الشاعر الانصارى . الأبيوردى شاعر لا يتأخر عن الصف الأول من شعراء العربيـة المتميزين وهو يسبقهم كلهم ، لا أستثنى منهم أحداً ، فى الاشادة بمـآثر العرب والابانة عن مفاخرهم والحنين إلى ديارهم والدعوة إلى الانتصاف لهم .

والأرجانى كذلك أحد المجيدين من شعراء العرب ، والمفتنّين فى المعـانى والألفاظ والأوزان . ولا ينشّىء هذين الشاعرين الـكبيرين إلا موطن من مواطن الأدب العربى .

وإذا قرنّا إلى هذين ، الشاعرَ العربى الـكلبى أبا إسحاق الغزى — وقد نشأ فى بلاد العرب ولـكنه تركها إلى بلاد الفرس يمدح ملوك السلاجقة وغيرهم فى الأصقاع الشمالية الشرقية من الأقطار الاسلامية بقصائده العربية الرائعة — عرفنا أن بلاد الفرس كانت تجذب إليها شعراء العربية من بلاد العرب .

وها هو ذا الشيخ السعدى ينظم بالعربية فى القرن السابع الهجرى ، القرن الذى زلزلت فيه البلاد الاسلامية بغارات التتار زلزالا شديداً . وليس السعدى بدعاً فى النظم بالعربية فى ذلك العصر ولـكنه عرف الشعر الفارسى وذاع صيته فيه حتى عده بعض الأدباء أشعر شعراء إيران كلهم . فكسف شعره الفـارسى القصائد العربية التى نظمها . وصار طريفاً عجيباً أن نتحدث عن السعدى شاعراً بالعربية ، وكان حتما أن يشاد بمـا نظم بالعربية هذا الشاعر المفلق الذى تدوّى أقواله وأخباره فى أرجاء إيران منذ عاش فيها إلى يومنا هذا .

أطول قصائد السعدى وأعظمها خطراً قصيدة يصف فيها ما أصاب بغداد بأيدى التتار أولها :

حبست بعينيّ المدامع لا تجرى | فلما طغى الماء استطال على السكر
نسيم صبا بغداد بعد خرابها | تمنيت لو كانت تمر على قبري

ومنها :

بكت جدر المستنصرية ندبة | على العلماء الراسخين ذوي الحِجر [(١)]
نوائب دهر ليتنى مت قبلها | ولم أر عدوان السفيه على الحبر
وقفت بعبّادان أرقب دجلة | كمثل دم قان يسيل إلى البحر [(٢)]
وفائض دمعى فى مصيبة واسط | يزيد على مد البحيرة والجزر [(٣)]
فجرت مياه العين فازددت حرقة | كما احترقت جوف الدماميل بالفجر [(٤)]
ولا تسألنّ كيف قلبك والنوى | جراحةُ صدرى لا تبيّن بالسبر
وهب أن دار الملك ترجع عامراً | ويغسل وجه العارفين من العفر
فأين بنو العباس مفتخر الورى | ذوو الخلق المرضى والغرر الزهر
غدا سمراً بين الأنام حديثهم | وذا سمر يدمى المسامع كالسُمْر
وفى الخبر المرويّ دين محمد | يعود غريباً مثل مبتدأ الامر
أأغربُ من هذا يعود كما بدا | وسبي ديار السلم فى بلد الكفر

(١) المستنصرية مدرسة بناها الخليفة المستنصر أوائل القرن السابع ، ولا تزال آثارها قائمة على دجلة اليوم .
(٢) عبادان قرية على شط العرب قرب اختلاطه بالخليج الفارسى
(٣) يريد بحيرة واسط .
(٤) الفجر من فجر الجرح اذا شقه .

فلا انحدرت بعد الخلائق دجلة   وحافاتها لا أعشبت ورق الخضر
لعمرك لو عاينت ليلة نفرهم   كأن العذارى فى الدجى شُهُب تسرى
وأن صباح الأسر يوم قيامة   على أم شعث تساق إلى الحشر
ومستصرخ يا للمروءة فانصروا   ومن ينصر العصفور بين يدى صقر ؟

ثم يأخذ السعدى فى مواعظ الدهر . ثم يمدح أبا بكر بن سعد الذى آمن إقليم فارس ، ثم يذكر شعره ، وإنما يعنى هنا شعره العربى ، فى قوله :

يبالغ فى الاحسان والعدل والتقى   مبالغة السعدىّ فى نكت الشعر
وما الشعر ؟ وأيم الله لست بمدّع   ولو كان عندى ما ببابل من سحر
هنالك نقادون علما وحكمة   ومنتخلو القول الجميل من الهُجر
جرت عبراتي فوق خدى كآبة   فأنشأت هذا فى قضية ما يجرى
ولو سبقتنى سادة جلّ قدرهم   وما حسنت منى مجاوزه القدر
فنى السمط ياقوت ولعل زجاجة   وإن كان لى ذنب يكفّر بالعذر
لحرقة قلبى هيجتنى لنشرها   كما فعلت نار المجامر بالعطر
سطرت ولولا غض عينى عن البكا   ترقرق دمعى حسرة فمحا سطرى
أحدّث أخباراً يضيق بها صدرى   وأحمل أوقاراً ينوء بها ظهرى

والشيخ في هذه الابيات يعتذر عن قول الشعر ، كأنه ليس من المبرزين فيه ، ويقول إنه أنشأ هذه القصيدة كما جرت دموعه ، وأن حرقة القلب نشرتها كما تنشر رائحة العطر بالنار . وإنما يعنى شعره العربى ولو كانت قصيدة فارسية ما جنح الشاعر إلى الاعتذار .

ويختم الشاعر القصيدة بهذين البيتين :

وربّ الحجى لا يطمئن بعيشه   فلا خير فى وصل يرادف بالهجر
سواء إذا ما متّ وانقطع المنى   أحرز تبن بعد موتك أم تبر

وكلمة التبن (كاه) مألوفة فى الشعر الفارسى نقلها الشاعر إلى الشعر العربى غير مألوفة فيه .

ولا ريب أن هذه القصيدة لها قيمة تاريخية . فليس فيما بين أيدينا من الشعر العربى تسجيل هذه الكارثة ، كارثة استيلاء التتار على بغداد . وللشيخ السعدى قصيدة فارسية فى رثاء بغداد كذلك وهى أروع من هذه وأبلغ .

ومن شعره العربى هذا الغزل :

حدائق روضات النعيم وطيبها ... تضيق على نفس يجور حبيبها
فياليت شعرى أىّ أرض ترحلوا ... وبينى وبين الحى بيدٌ أجوبها
ذكرت ليالى الوصل واشتاق باطنى ... فيا حبذا تلك الليالى وطيبها
بقلبى هوى كالنمل يا صاح لم تزل ... تقرص أحشائى ويخفى دبيبها
فلا تحسبنّ البعد يورث سلوة ... فنار غرامى ليس يُطفى لهيبها
وجلباب عهدى لا يرثّ جديده ... وروضة حبى لا يجف رطيبها
سقى صيّب الوسمى غيطان أرضكم ... وان لم يكن طوفان دمعى يشوبها
بكت مقلة السعدى إذ ذكر الحمى ... وأطيب ما يبكى الديارَ غريبها

ويرى أن الشاعر هنا جرى على سنة شعراء الفرس فى ذكر اسم الشاعر فى آخر الغزل .

ومن غزله :

فاح نشر الحمى وهب النسيمُ ... وترانى من فرط وجدى أهيمُ
ان ليل الوصال صبح مضىء ... ونهار الفراق ليل بهيم
ووداع النزيل خطب جزيل ... وفراق الأنيس داء أليم
وأنين العابد بين صدر رخيم ... آه لو كان فيه قلب رحيم
ياوحيد الجمال نفسى وحيد ... ياعديم المثال قلبى عديم
سلوتى عنكم احتمال بعيد ... وافتضاحى بكم ضلال قديم

إلى أن يقول :

كل من يدعى المحبة فيكم ثم يخشى الملام فهو مليم

ومن أبياته التي تذكّر بالشعر الفارسي :

عجبي بأني لست شارب مُسكر وأظل من سُكر الهوى مخموراً
صرفا محا عقلى وردّ قراءتى شعراً وغير مسجدى ماخورا

الماخور الحانة . والخروج من المسجد إلى الحانة معروف فى شعر الصوفية من الفرس .

ويقول :

طربت وبعدُ القولُ فى فم منشد سكرت وبعدُ الخمرُ فى يد ساكب
أيتلفنى نبل ولم أدر من رمى أيقتلنى سيف ولم أر ضاربى

فالطرب قبل أن ينشد الشعر ، والسكر قبل أن تسكب الخمر ، من المعانى المعروفة فى الشعر الفارسى .

وله من غزل آخر :

ذر حديثى وما علىّ من الشوق إذا لم تحط بذلك خُبرا
بت أستجهل الصحاب على الحب وأصبحت بالصبابة مُغرى
تركتنى محاجر العين أعدو هائما فى مهاجر البين قفرى
أنثر الدمع حين أنثر شعرى فأتمّ الحديث نظما ونثرا

(٦)

الملمَّعات

كثيراً ما يجد قارئ الشعر الفارسى شعراً عربياً ، أو بيتاً فى أثناء منظومة فارسية ، ولكن السعدى أنشأ قصائد ملمعة كلها ، وجعل التلميع فى شطر بعد شطر ، أو بيت بعد آخر ، أو بيت بعد بيتين ، والتزم فى ملمعاته نظاماً مطرداً .



سعدی الشیرازی

فمن التلميع فى الاشطار :

وقتها يك دم نيا سودى تم	قال مولاى لطرفى لا تنم
أسقيانى ودعانى أفتضح	عشق ومستورى نيايميزدبهم
ما بمسكينى سلاح أنداختيم	لا تحلّوا قتل من ألقى السلم
يا غريب الحسن رفقاً بالغريب	خون درويشان مريزاى محتشم

ويرى فى هذه الأبيات أن الشاعر لم يسوّ بين الأشطار الأولى فى اللغة ، بل جعل الأشطار الأولى من كل الأبيات مختلفة لا يتوالى منها اثنان فى لغة واحدة وكذلك الاشطار الثانية . فاذا بدأ بيتاً بشطر عربى بدأ الذى يليه بشطر فارسى ؛ وهكذا . فاذا نظرنا إلى الأشطار الأولى وحدها أو الأشطار الثانية وحدها وجدناها تتوالى ملمعة .

ومن التلميع بين بيت وآخر :

بپايان آمد اين دفتر حكايت همچنان باقى	بصد دفتر نشايد گفت وصف الحال مشتاقى
ألا من مبلغ عنى حبيبا معرضا عنى	أن أفعل ما ترى أنى على عهدى وميثاقى

ومن ملمعات السعدى ما يسمى المثلثات . وهو أن يتوالى فى المنظومة بيت عربى وبيت فارسى وآخر بلغة أخرى ، وقد وقع هذا فى منظومة مزدوجة أى فى النظم الذي يسميه الفرس « المثنوى » أولها :

خليلى الهدى أنجز منه الصلح ولكن من هداه الله أفلح

* * *

وشعر السعدى العربى صريحه وملمعه يفيد مؤرخ الأدب من جهات مختلفة : فدارس الأدب يتبين بقياس شعره العربى بشعره الفارسى كيف يختلف شعر الشاعر الواحد باختلاف اللغة التى ينظم بها ، بأنه فى إحدى اللغتين أمكن منه فى الأخرى وبأن لكل لغة عباراتها ومجازاتها وموضوعاتها الغالبة . فمن نظم فيها وجّهته خصائص اللغة ، وسنن أدبائها الوجهة المألوفة .

واختلاف شعر الشاعر الواحد من أجدى الوسائل إلى الفصل فى القضية التى ثار فيها الخلاف بين الأدباء : هل البلاغة فى المعانى أو الألفاظ ، فالمعانى فى نفس الشاعر ولكن بلاغته تتفاوت حين يعبر بلغة أخرى .

ومن الممتع فى هذا أن تجد المعنى القيّم يخرجه الشاعر فى لفظ بيّن ، ولكنه يأتى بلفظ لم يألفه أدباء اللغة فى هذا الموضع أو تخفى عليه دقيقة من دقائق البلاغة فيعرّف ما يستحق التنكير أو يقدم ما حقه التأخير فيضعف أثر الجملة فى النفس كأنما الجملة ألفاظها ومعانيها أنغام مؤلفة تؤثر فى العاطفة بانسجامها فان وقع فيها اضطراب مّا ضعف تأثيرها . ويستطيع القارىء أن يأخذ على السعدى فى الأبيات التى أثبتها هنا مآخذ من هذا القبيل .

وفائدة أخرى لدارس الأدبين العربى والفارسى خاصة هى أن قائس شعر السعدى العربى بشعره الفارسى يجد أوزاناً تغلب فى الشعر الفارسي ، وهى عربية الأصل . ولكن الشاعر يتجنبها إذا نظم بالعربية لأنها ليست ذائعة فى العربية ذيوعها فى الفارسية ، أو يجد وزناً عربياً زاد الفرس فى تفعيلاته زيادة لم يعرفها العرب ، ولكن ناظم الشعر الملمع يسوي فيه بين الأبيات العربية والفارسية ، فيرى القارىء محاولة لاستعمال هذا الضرب فى اللغة العربية ، وربما يستحسنه ويستعمله .

وأمر آخر هو أن يراقب الناقد أحيانا تسرّب معان فارسية غير مألوفة فى الأدب العربى ، إلى الأبيات العربية فتذكره بمواضعها من الشعر الفارسى ويشعر بحيد الشاعر الفارسى عن معان مطروقة فى الفارسية حين ينظم بالعربية وهكذا .

ومن العجيب فى هذا الموضوع أنك تجد الكلمة العربية استعملت فى الفارسية واستُؤنست وحسنت فاذا نقلها الشاعر الفارسى إلى الشعر العربى لم تحسن لأن الشعر العربى لم يألفها فى هذا الموضع أو لم يستعملها قط .

وفي هذا بيان ما فى الاستعمال من أثر فى تقويم الألفاظ وفى صيانتها وابتذالها.

ثم فى اللغة الفارسية كثير من الألفاظ العربية . وقد لبثت اللغة العربية مددا للفارسية تمدها بألفاظها على مدى العصور منذ نشأت الفارسية الحديثة حتى عصرنا هذا . والكاتب الفارسى الذى لا يعرف العربية تستوى لديه الألفاظ الفارسية والألفاظ العربية المستعملة فى لغته ، كلها عنده فارسية لا يميز بينها بل لا يعرف أحيانا ما الأصيل منها فى لغته وما الدخيل فيها .

ولكن شاعرا متمكنا من العربيـة كالسعدى ينظم باللغتين بل يجمع بينهما فى قصيدة واحدة وفى بيت واحد من قصيدة ، كيف يضع حدا واضحا بين الألفاظ العربية المستعملة فى الفارسية وغير المستعملة ، والعربية مدد دائم للفارسية يأخذ منها الشعراء والكتاب ما يحتاجون اليه ؟ لا مراء أنه يعرف الألفاظ العربية التى ألفها فى الفارسية والتى لم يألفها ولكن الحد بين اللغتين لا يكون عنده واضحا فاصلا وهو حرىّ أن يتناول ألفاظا عربية لم تشع فى الفارسية قبله متعمدا أو غير متعمد . ولعل هذا الشاعر وأمثاله هم الذين أداموا استمداد الفارسية من العربية على مدى العصور .

فهذا بحث آخر طريف يشعر بالحاجة إليه ناقد الشعر السعدى وغيره من كبار الشعراء الذين يجيدون العربية .

***

وبعد . فالشرط الأول لهذه المباحث كلها أن يصحح شعر السعدي العربى ويضبط وينشر . وهو ، حينما اطلعت عليه فى مجموعة آثار السعدى التى تسمى الكليات ، محرف تحريفاً يقف بالقارىء فى كل بيت ويعجزه عن متابعة القراءة فى أكثر القصائد . لأن الناسخين والناشرين الذين أخرجوا الطبعات المختلفة للكليات لم يكونوا متمكنين من العربية أو لم يعرفوها فنقلوا القصائد العربية محرفين . وتوالى التحريف بتوالى النَّسْخ والطبع .

انظر إلى هذا المثال فى إحدى الطبعات :

كيف السبيل إلى الخيال يرقده والطرف ضد رحيل الأحبة ما عفا

وفى طبعة أخرى :

كيف تسيل إلى الخيال يرفدة والطرف صد رحيل الأحبة ما عفا

وينبغى أن يصحح هذا البيت على الوجه الآتى :

كيف السبيل إلى الخيال برقدة والطرفُ مذ رحَل الأحبة ما غفا

تصحيح هذا الشعر عسير . ولكن لابد من احتمال كل عناء فى تصحيحه ونشره . فليس يسيراً علينا أن يبقى شعر السعدى محرفاً مشوهاً . ولعلى أنشره قريباً فى رسالة أجعلها ذيلا لهذه المجلة وتتمة لهذا البحث .

حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى

تحف إسلامية الطراز فى المتحف القبطى

للدكتور زكى محمد حسن

(١)

كانت مصر منذ العصور القديمة مهداً للفنون . وكان الفن فيها منذ البداية وثيق الصلة بالدين ، ولا غرو فقد نشأ الفن فى خدمة العقائد الدينية بين مختلف الجماعات الانسانية . وظل يعمل فى ركابها منذ فجر التاريخ إلى ما بعد عصر النهضة بقرن أو قرنين من الزمان . وحسبنا أن نذكر الأهرام والمعابد المصرية القديمة وقبور المصريين القدماء وما كانت تضمه من تماثيل وتحف ، وأن نشير إلى المعابد الاغريقية والرومانية والهندية وإلى الكنائس والكاتدرائيات فى العصور الوسطى وإلى الصور واللوحات الفنية التى كانت تزين تلك العمائر الدينية كلها .

فليس غريباً إذن أن يتطور الفن فى مصر بتطور الدين الذى يسود وادى النيل وأن يتأثر بما يطرأ على هذا الدين من تغيير . فنرى مثلا أن الفن الفرعونى القديم تأثر بالانقلاب الدينى الذى شهدته مصر فى عهد الملك أمنوفيس الرابع . وكان هذا الملك محباً للجدل الدينى ، وأراد أن يقضى على السلطان الواسع الذى حصل عليه كهنة الاله أمون، فحارب عبادة هذا الاله وقفل معابده وشتت كهنته وأمر بعبادة إله جديد ، هو « أتون » أو قرص الشمس . وغيّر اسمه الملكى من أمنوفيس أو أمنحتب إلى اخناتون وترك عاصمته طيبة واتخذ عاصمة جديدة أنشأها فى مصر الوسطى وسماها اخيتاتون، ومحلها الآن تل العمارنة. وقد ازدهر فى هذه العاصمة فن مصرى جديد كان — على سنة اخناتون فى دينه

الجديد — ينشد الحقيقة ، ويمتاز بميل الفنانين إلى جعل الصور أو التماثيل صورة صادقة طبيعية للأشخاص الذين تمثلهم ، ويثور على القيود والتقاليد الجامدة التى سادت الفن الفرعونى وقيدت نموه قبل ذلك العصر . بل حدث أن الفنيين فى عصر اخناتون بالغوا فى الحرص على تقليد الطبيعة حتى كانت بعض الصور والتماثيل التى صنعوها تشبه الصور الكاريكاتورية فى العصر الحاضر .

ولكن الشعب المصرى القديم كان غير راض عن هذا الانقلاب الدينى ، فلما مات اخناتون رجع خلفاؤه إلى عبادة أمون وانتقلوا إلى طيبة وانقضى عصر تل العمارنة وعادت إلى الفن المصرى تقاليده القديمة .

ولما جاء عصر البطالسة سادت الروح الاغريقية فى المدن الكبرى ولو أن المصريين ظلوا على دينهم القديم ، فاحتفظ الفن الفرعونى بجوهره وصفاته . حقاً ان البطالسة أدخلوا فى وادى النيل كثيراً من الأساليب الفنية الاغريقية ولكن هذه الأساليب ظلت محتفظة بذاتيتها . وكانت محاولات المزج بين الفن المصرى القديم والفن الاغريقى قليلة ولم تصب قسطاً كبيراً من التوفيق . ولا غرابة فى ذلك فالبطالسة لم يفكروا جدياً فى أن يفرضوا على المصريين فناً جديداً ؛ فقد كانوا إغريقيين فى حياتهم الخاصة وظل الطابع الاغريقى يسود بلاطهم فى الاسكندرية ، وإن كانوا قد حاولوا التقرب إلى المصريين بتقليد فراعنتهم وبتعظيم آلهتهم الوطنية وتشييد ما هدمه الفرس أو تطرق إليه الخراب من المعابد القديمة ، مقلدين فى عمائرهم أساليب الطراز المصرى القديم فى العمارة والنحت والزخرفة ، كما تشهد بذلك معابد فيله وادفو ودندرة وإسنا وكوم امبو .

ثم استولى الرومان على مصر بعد وفاة كليو بطرة سنة ٣٠ ق . م ولكن أباطرتهم ظلوا نحو ثلاثة قرون يتخذون لأنفسهم فى مصر أسماءً وألقاباً مصرية ويعمرون المعابد المصرية القديمة .

على أن المسيحية لم تلبث أن أصبحت الدين الرسمى فى أنحاء الامبراطورية الرومانية على يد الامبراطور ثيودوسيوس الأكبر سنة ٣٧٨ . وكان لدخول المسيحية مصر أثر واضح فى تطور الفن المصرى ، فقد تحول هذا الفن تحولا كبيرا وكاد يقطع صلته بماضيه أو قطعها حقا . وكأن المصريين بعد اعتناق المسيحية كانوا يرون الأساليب الفنية المصرية القديمة وثيقة الصلة بالوثنية ، فانصرفوا عنها وأقبلوا على الأساليب الفنية التى شاهدوها عند القوم الذين ازدهرت بينهم المسيحية وحملوها إلى وادى النيل . وهكذا اكتسب الفن المصرى معظم عناصره الجديدة من فنون المسيحيين فى الشام ومن الأساليب الفنية الرومانية والبيزنطية . وصار للفن فى وادى النيل طابع مسيحى حتى عرف باسم الفن القبطى نسبة إلى القبط وهم المصريون المسيحيون - من كلمة Aiguptios - وازدهر هذا الفن القبطى فيما بين القرن الرابع والقرن السابع بعد الميلاد . وكان مدرسة إقليمية من الفن المسيحى الذى نشأ وترعرع فى الشرق الأدنى وعرف فى الدولة الرومانية الشرقية باسم الفن البيزنطى .

وكانت للفن القبطى منتجات لا تقل جودة عن منتجات المستعمرات البيزنطية الأخرى فى ذلك الحين ، ولكنه كان متأثرا بها إلى أبعد حد ، ولا سيما فى منتجات الفنون التطبيقية كالمنسوجات والتحف العاجية .

ثم كان الفتح العربى وغلب على مصر دين جديد وأفلح العرب فى تعريب وادى النيل ، وتطور الفن تبعا لذلك ومرت الأساليب الفنية فى القرنين السابع والثامن بعد الميلاد بفترة انتقال من الفن القبطى إلى الفن الاسلامى ؛ فقد قام هذا الفن الاخير فى أنحاء الدولة الاسلامية على أسس الفنون المحلية السائدة فيها ، ثم استطاع المسلمون أن يؤلفوا بين هذه الأسس وأن يطبعوها بطابعهم الخاص . وهكذا قام فى مصر منذ القرن الثامن الميلادى فن اسلامى بحت كان يتطور تطورا طبيعيا ويختلف باختلاف العصور والأسرات الحاكمة فى مصر الاسلامية .

وفى العصر الحديث تطورت مصر كما تطورت قبلها غيرها من الامم المتحضرة فأصبح الدين عقيدة وضعف تأثيره فى كثير من الظواهر الاجتماعية ، ثم زاد

اتصال مصر بالغرب وتأثرها بمدنيته وفقد المصريون كثيراً من الثقة بأنفسهم وبأساليبهم القومية فطغت على الوادى أساليب فنية مختلفة وأصبحت البلاد من الناحية الفنية ملتقى لتيارات مختلفة من الفنون .

***

وصفوة القول أن الفن المصرى تطور مع المذاهب الدينية التى سادت فى مصر، ولكن رجال الفن والصناعة فى عصور التاريخ المصرى هم المصريون أنفسهم وإن كانوا قد تأثروا في كثير من الأحيان بأساليب بعض الأمم التي كانت تحمل اليهم المذاهب الدينية الجديدة، كبيزنطة فى العصر القبطى، أوالتى كانت تشترك معهم فى هذه المذاهب كالعراق وإيران وتركيا فى العصر الاسلامى . وفى استطاعتنا إذن أن نقول بوجود فن مصرى فى العصر الفرعونى وفن مصرى فى العصر الاغريقى الرومانى وفن مصرى فى العصر المسيحى أو القبطى وفن مصري فى العصر الاسلامى .

ولكننا لانطمئن إلى القول بأن هذه الفنون المصرية فى العصور المختلفة يمكن اعتبارها وحدة مستقلة قائمة بذاتها ولها مميزاتها وتحمل فى ثناياها أثر البيئة المصرية . ذلك أن الصلة تكاد تكون مفقودة بين الفن الفرعونى والفن القبطي . وأعلام الاختصاصيين يقولون بأن الفن القبطى لم يستمد عناصره من الفن المصرى القديم وإنما أخذها جميعها عن الفنون الهللينستية وسائر الفنون المسيحية فى إقليم البحر الأبيض المتوسط[1] . أما الفن المصرى الاسلامي فقد أخذ بعض عناصره من الفن القبطى، ولكننا لا نستطيع أن نعتبر الأساليب الفنية الاسلامية فى مصر تطوراً طبيعياً للاساليب الفنية القبطية . وقد يستطيع الذين يعنون بدراسة الأدب المصرى فى عصوره المختلفة أن يجدوا الصلات الوثيقة بين الآثار الأدبية فى مختلف عصور التاريخ المصري، وقد يلمسون أثر البيئة المصرية فى كثير من تلك الآثار على الرغم من اختلاف لغاتها وعصورها، ولكن المشتغلين بدراسة الفنون لا يستطيعون

(١) أنظر Etienne Drioton : Art Syrien et Art Copte فى مجلة جمعية الآثار القبطية بالقاهرة، المجلد الثالث (١٩٣٧) ص ٣٠ وما بعدها .

الوصول إلى مثل هذه النتائج . فقد يجدون فى الآثار الفنيـة المصرية فى العصر الاسلامى بعض الموضوعات الزخرفية التى استعملها المصريون فى العصر الفرعونى أو فى العصر القبطى[1] . وقد يقولون بأن شكل المنبر فى المساجد منقول عن مثله فى الكنائس القبطية ، وقد يرون الشبه الكبير بين أشكال بعض الأوانى فى مختلف العصور التاريخية المصرية ، ولكن هذا كله لا يمكن أن يرقى إلى إقناعهم بوجود وحدة تامة فى الفنون التى ازدهرت فى أرض مصر منذ فجر التاريخ إلى العصر الحديث . ولا ريب فى أن هذا كله يرجع إلى ما كان للدين من أثر بالغ فى تطور الأساليب الفنية فى مصر ، وإلى أن الذين حملوا إلى مصر المسيحية ثم الاسلام كان لهم أكبر الأثر فى نشر أساليبهم الفنية الخاصة فيها ، أو فى الجمع بين أساليبها الفنية وأساليب سائر البلاد التى خضعت لسلطانهم .

(٢)

وإذا نحن سلمنا بما وصلنا إليه فى صدر هذا المقال ، ورأينا أن الفن فى عصور التاريخ المصرى ليس وحدة تطورت تطوراً طبيعياً ، وإنما هو طرز مستقلة بعضها عن بعض ، نقول إذا نحن سلمنا بذلك ، لم يكن بد من أن نقول بوجوب الفصل بين الآثار الفنية لكل عصر من العصور الرئيسية فى التاريخ المصرى . والحق أن الحكومة فطنت إلى ذلك منذ زمن بعيد ، فأنشأت المتحف المصرى فى القاهرة لآثار العصر الفرعونى . وأنشىء المتحف اليونانى الرومانى فى الاسكندرية لآثار العصر الاغريقى الرومانى ، والمتحف القبطى بمصر القديمة لآثار العصر المسيحى ، ودار الآثار العربية بالقاهرة لآثار العصر الاسلامى . ولكن الآثار المصرية ظلت موزعة بين هذه المتاحف توزيعاً غير دقيق ، إلى أن كانت السنين الأخيرة وتنبهت الهيآت المشرفة على المتاحف المختلفة إلى وجوب تسليم التحف التى لا تخص ميدانها إلى المتحف الذى يمثل العصر الذى تنسب إليه تلك التحف . وقام المتحف المصرى

(١) زكى محمد حسن : بعض التأثيرات القبطية في الفنون الاسلامية ، فى مجلة جمعية الآثار القبطية (المجلد الثالث ص ٨٣ — ١٠٤)

— على هذا الأساس — بتسليم مجموعته من الآثار المسيحية إلى المتحف القبطي . وكان المغفور له مرقص سميكة باشا ينقل إلى المتحف القبطي ما تعثر عليه إدارة حفظ الآثار العربية ودار الآثار العربية من تحف ترجع إلى العصر المسيحي . ومع ذلك فان دار الآثار العربية لا تزال تحتفظ بعدد قليل من التحف يمكن نسبتها إلى العصر القبطي أو إلى عصر الانتقال من الفن القبطي إلى الفن الاسلامي في القرنين السابع والثامن بعد الميلاد .

ولكن الأمر الذي يحتاج إلى حل سريع ، وإلى وضع سياسة واضحة ، إنما هو أمر المتحف القبطي . فقد كان هذا المتحف يجتاز قبل الحرب الأخيرة مرحلة الجمع والانشاء ولم تكن السلطات القائمة على إدارته تعنى بالتمييز بين التحف القبطية الطراز وسائر التحف التي عثر عليها في بيوت القبط أو في كنائسهم والتي تنتمي على رغم ذلك إلى الطراز الاسلامي . وهكذا نرى أن التحف التي يضمها هذا المتحف قسمان : الأول تحف تمثل الفن المصري فيما بين القرنين الرابع والسابع بعد الميلاد ، ومعظم هذه التحف من المنسوجات والأحجار المنقوشة . ومجموعة المتحف القبطي في هذا الميدان تعتبر مجموعة فريدة لا يوجد مثلها في أي متحف آخر ، أو في أي مجموعة من المجموعات الفنية الخاصة . أما القسم الثاني من التحف المعروضة في المتحف القبطي فقوامه تحف تدل أساليبها الصناعية وموضوعاتها الزخرفية على أنها من صناعة العصر الاسلامي ، وأنها قد ترجع إلى العصر الفاطمي أو إلى عصر المماليك .

أجل ، إن بعض هذه التحف قد رسمت عليها شارة الصليب ، أو عثر عليها في كنيسة أو في قصر أسرة من الأسرات القبطية العريقة ، أو هي نفسها إنجيل أو مخطوط قبطي أو أداة من أدوات العبادة المسيحية ولكن كل ذلك لا ينهض بأي حال من الأحوال دليلا على أنها قبطية الطراز ، فهي من منتجات العصر الاسلامي ، وأسلوبها الصناعي وزخارفها تشهد بصحة ذلك . وقد يكون صانعها مسيحياً أو يهودياً أو مسلماً ، ولكن هذا الصانع مهما كان مذهبه الديني إنما كان

يعمل وفقاً للأساليب الفنية الاسلامية التي كانت لها السيادة في ذلك العصر . ولعل خير وسيلة لشرح ما نقوله بشأنها أن نعرض لبعضها بشيء من الشرح المفصل .

ولنبدأ بتحفة عظيمة الشأن هي حجاب كان في كنيسة الست بربارة بمصر القديمة قبل أن ينقل إلى المتحف القبطي . وحجاب الكنيسة حاجز خشبي كبير يفصل المذبح عن صحن الكنيسة ويقوم القسيس خلفه بتلاوة الطقوس الدينية . وتتجلى في صناعة هذا الحجاب الطريقة التي اتبعها النجارون بمصر في العصور الوسطى وهي الاكثار من اتخاذ المربعات أو المستطيلات الخشبية الصغيرة (أو الحشوات كما نسميها) ثم « تعشيقها » وذلك إقتصاداً في الخشب ورغبة في التخلص من تشقق الأجزاء الخشبية الكبيرة بسبب تقلب جو البلاد واختلاف الحرارة والبرودة . فطول هذا الحجاب ٦٨ر٢ متراً وارتفاعه ١٨ر٢ متراً ، ويتألف من خمس وأربعين حشوة ، فضلا عن دائرة العتبة العليا . وتمتاز هذه الحشوات بنقوشها البارزة التي تمثل مختلف الطيور والغزلان والحيوان المفترس ومناظر الصيد والقتال . ويدل أسلوب الحفر والنقش في هذه الزخارف على أنها ترجع إلى القرن العاشر أو الحادي عشر حين ازدهرت الحضارة الفاطمية في مصر بفضل ازدهار التجارة واستتباب الأمن ، وما ساد البلاد من رخاء مادي وتسامح ديني ، وما نالته من استقلال سياسي ، وما كان يشعر به الخلفاء من الرغبة في إعلان مجدهم واظهار أبهتهم ومنافسة غيرهم من الخلفاء والسلاطين والأمراء في ديار الاسلام وغيرها من الأقاليم المتحضرة في ذلك الوقت .

ونرى في وسط هذا الحجاب باباً من مصراعين يعلوهما من اليمين واليسار ركنان (اللوحة ١ الشكل رقم ١) وفي كل مصراع أربع حشوات مستطيلة وعمودية بينما نجد بقية الحشوات مركبة على جانبي هذا الباب في تناظر وتقابل تامين . وقوام الزخرفة في هذه الحشوات رسوم آدمية أو حيوانية تقوم على أرضية من فروع ورسوم نباتية دقيقة . أما الركنان في أعلى الباب (اللوحة ٢ الشكل رقم ٢) ففي وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارح على استعداد للانطلاق . ومثل هذا الرسم مألوف في زخرفة كثير من

التحف الخزفية والخشبية من العصر الفاطمى . وفى حشوات هذا الحجاب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذى يصطاد به والطائر الذى اصطاده . وفى الجزء السفلى من بعض الحشوات رسم إناء تخرج منه الفروع النباتية الملتوية . ومن الرسوم التى نراها محفورة فى بعض الحشوات الأخرى رسم صراع بين أسد وانسان ورسم أسد يهجم على غزال ليفترسه (اللوحة ٣ الشكل رقم ٣) أو رسم موسيقيين يعزفان على العود وحولها أشخاص يرقصون رقصاً توقيعياً (اللوحة ٣ الشكل رقم ٤) أو رسم فارس يهجم عليه من خلفه عدو له فيدافع عن نفسه بترس وسيف صغير ويهجم على الفارس من الأمام حيوان مفترس ولكن رجلا آخر يطعن الحيوان ليحوله عن قصده (اللوحة ٤ الشكل رقم ٥) . أما الحشوة الوسطى فوق باب الحجاب ، ففيها رسم إناء للزهر تخرج منها فروع نباتية تنثنى وتؤلف زخارف عربية جميلة ويحف بالاناء طاووسان مرسومان بدقة وفى انسجام تام مع الزخارف النباتية (اللوحة ٤ الشكل رقم ٦) .

وصفوة القول إن زخارف هذه التحفة الخشبية لا تختلف عن الزخارف الفاطمية التى نعرفها ولا سيما على التحف الخشبية والخزفية وفى زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر فضلا عن أنها تكاد تخلو من أى صليب ظاهر أو شىء آخر يشير إلى انها قبطية ، فان الصانع لم يضع إلا صليبين صغيرين فى إحدى هذه الحشوات (اللوحة ٥ الشكل رقم ٧) .

وفى المتحف القبطى لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلا وجملين وطائرين ورجلا يسحب حصاناً أو بغلا . (اللوحة ٥ الشكل رقم ٨) وطول هذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً . وقد حصل عليها المتحف القبطى من دير البنات بمصر القديمة . وفى هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص فى مناظر طرب أو العاب رياضية . والواقع أن هاتين القطعتين تتبعان مجموعة فريدة من التحف الخشبية الفاطمية محفوظة فى دار الآثار

العربية ومتحف فكتوريا والبرت بلندن[1] . وتتألف هذه المجموعة من ألواح أو أجزاء من ألواح خشبية عثر عليها فى ضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وفى مارستان قلاوون عام ١٩١١ والأعوام التى تلته . وكانت هذه الألواح مستخدمة فى تغطية الأفريز العلوى بالجدران . وأكبر الظن أنها كانت فى القصر الغربى الفاطمى . وهو القصر الذى بناه الخليفة العزيز بالله الفاطمى ، وأقيم على أنقاضه بعد ذلك مارستان قلاوون . وكان مألوفاً فى ذلك الوقت أن تستخدم فى الأبنية الجديدة بعض أجزاء الأبنية القديمة وأخشابها . والمحتمل أن اللوحين المحفوظين فى المتحف القبطى كانا أيضاً فى القصر الفاطمى الغربى وحصل عليهما دير البنات بعد خراب القصر المذكور .

ومن التحف الخشبية النفيسة فى المتحف القبطي باب خزانة كتب فى كرسى للقراءة (منجلية ، من كلمة قبطية ، بمعنى كرسى الانجيل) . ويتألف هذا الباب من حشوات خشبية مطعمة بزخارف من العاج . ويرجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر بعد الميلاد ، وتظهر فيه أيضاً الأساليب الفنية التى أقبل عليها الفنيون فى العصر الاسلامى ، والتى تشهد بحبهم للأشكال الهندسية ورغبتهم فى الاقتصاد فى الخشب ، والتى نجحوا بها فى التخلص من تشقق المساحات الخشبية الكبيرة . وتمتاز النقوش العاجية فى الحشوات بالدقة والابداع . وفى وسط الباب نجمة ، فيها بعض ترميم وإصلاح ، وقوام زخرفتها رسم أسد يفترس ثوراً (اللوحة ٦ الشكل رقم ٩) والمعروف أن مثل هذا الموضوع الزخرفى قديم فى فنون الشرق الأدنى . وقد أقبل عليه الفنيون المسلمون فكثرت فى زخارف آثارهم الفنية رسوم الحيوان أو الطير الجارح ينقض على فريسته .

وفى الحق أن قسم الأخشاب بالمتحف القبطى يضم عدداً كبيراً من الأبواب والألواح والخزانات وسائر التحف التى ترجع إلى عصر المماليك ، كما يظهر تماماً

---

(١) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ٢٠٩ — ٢١٤

من الحشوات التى تتألف منها ومن زخارفها الهندسية بوجه عام ، فضلا عن تطور الزخارف النباتية فى الحشوات ، وما إلى ذلك من المميزات الفنية التى تقطع بنسبة هـذه التحف إلى عصر المماليك وبأنها من آثار الفن الاسـلامى بعد أن تطور وازدهر وبعدت الشقة بينه وبين الفن القبطى . ولا شك عندى فى أن عرض هذه التحف الاسـلامية الطراز إلى جانب الأخشاب القبطية الصحيحة لا يساعد على تفهم مميزات الفن القبطى الصحيح .

وإذا نحن تركنا قسم الأخشاب فى المتحف القبطى إلى قسم المخطوطات والتصوير وسائر فنون الـكتاب ، رأينا بعض آثار فنية لا تمت إلى الفن القبطى نفسه بشىء ، وإن كانت الصلة وثيقة بينها وبين الدين المسيحى . والمعروف أن الـكتب الدينية القبطية كانت تـكتب فى القرون الأولى بعد الفتح العربى باللغة القبطية ، ثم أصبحت الـكتابة فى صفحاتهـا فى نهرين : عربى وقبطى ، إلى أن كان عصر المماليك ، وعمت كتابتها باللغة العربية وصار الانجيل يكتب فى مخطوطات ثمينة بالأسـلوب الذى كانت تـكتب به المصاحف وأصبحت بعض صفحاته ورؤوس موضوعاته تزين بالرسـوم المذهبة ، كما كانت تزين الصفحات الأولى والأخيرة وفواصل السور فى المصاحف .

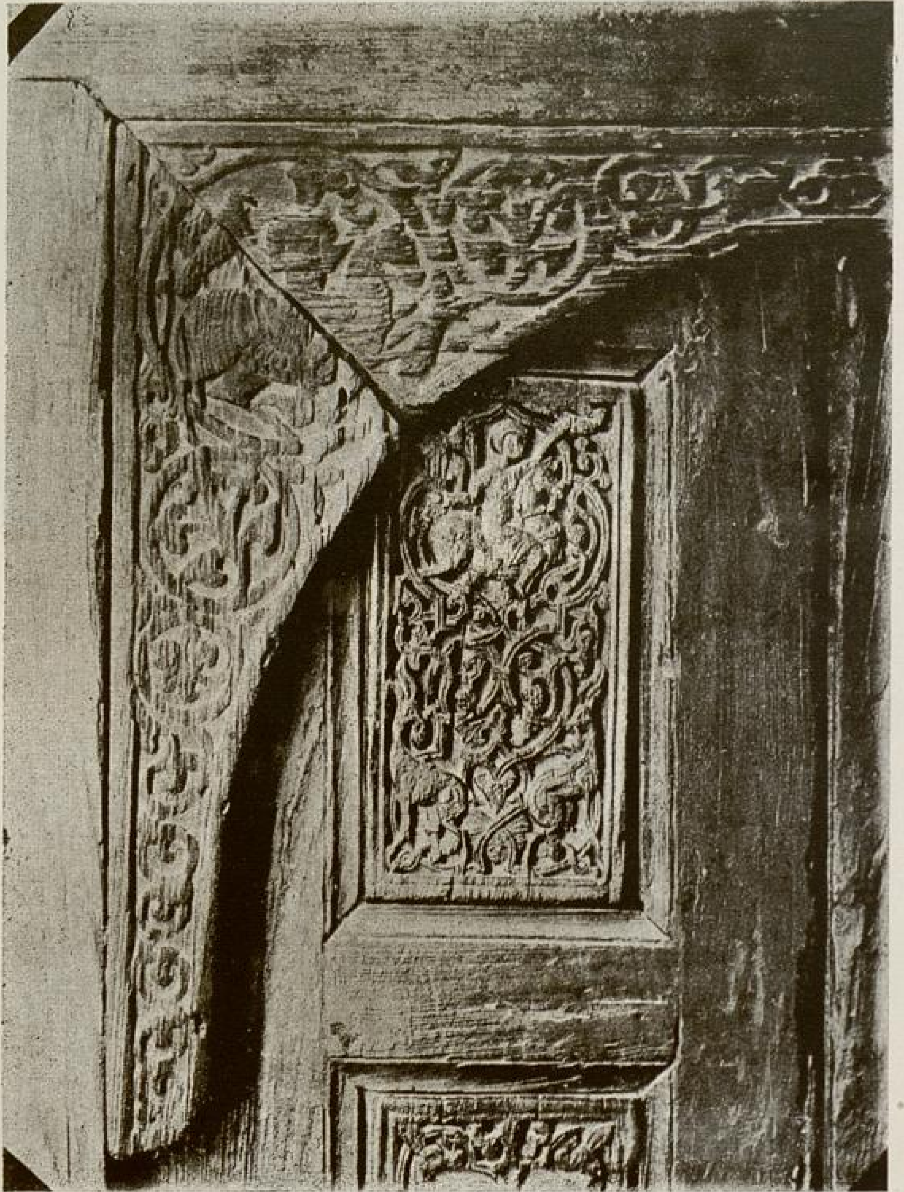
وتبدو الأساليب الاسـلامية واضحة فى مخطوط من كتاب الرسائل وأعمال الرسل جاء فى آخره : « اهتم به أبو شاكر ابن الراهب كتبه غبريال الراهب فى طوبه سنة ٩٦٦ للشهداء الموافق ٦٤٩ هجرية » (١٢٥٠ ميلادية) . وفى هذا المخطوط صور تمثل بعض الموضوعات الدينية المسيحية ، وفى أول كل رسالة منه رسوم مذهبة إسلامية الطراز . ومن صور هذا المخطوط صورة تمثل أربعة من آباء الـكنيسة وهم يعقوب وبطرس ويوحنا ويهوذا (اللوحة ٧ الشكل رقم ١٠) ومع أن الرسوم الآدمية فى هذه الصورة متأثرة إلى حد كبير بالرسوم البيزنطية ، إلا أن الزخارف النباتية فى القسم العلوى من الصورة فضلا عن أسلوبهـا الفنى العام ،



(الشكل رقم ١)

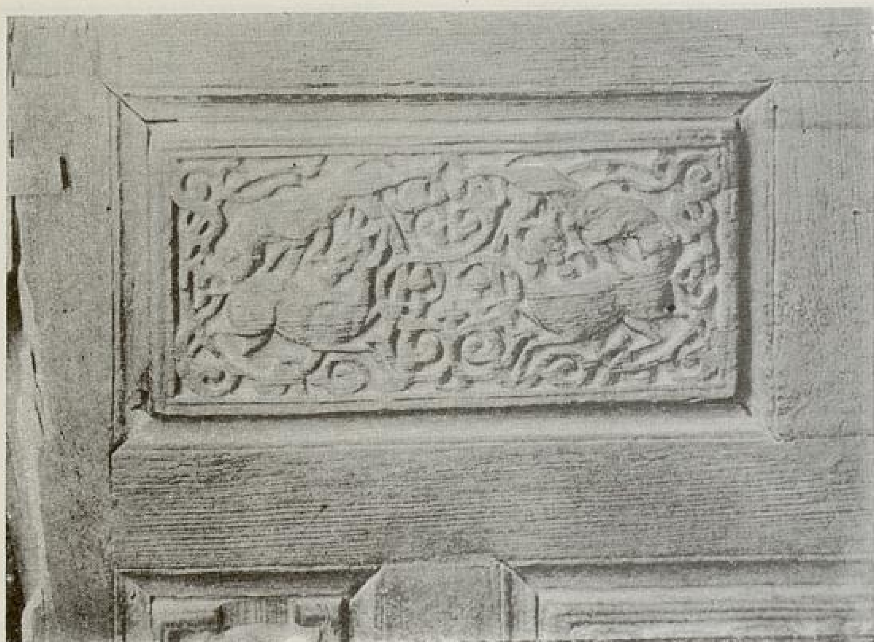
حجاب كنيسة الست بربارة ، بالمتحف القبطى ، من العصر الفاطمى

[اللوحة ٢]



(الشكل رقم ٢)

ركن علوى من الباب فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٣)

حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



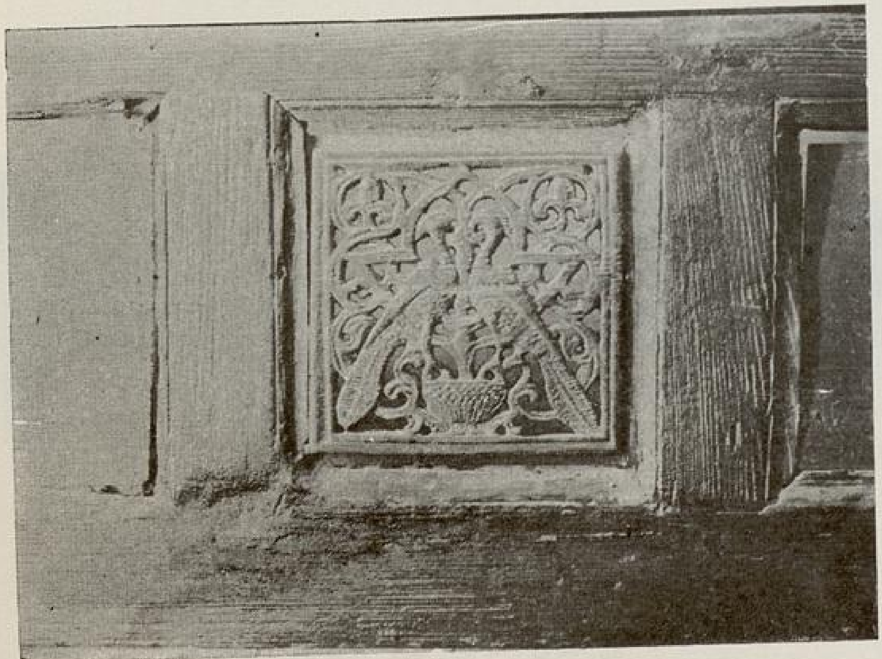
(الشكل رقم ٤)

حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



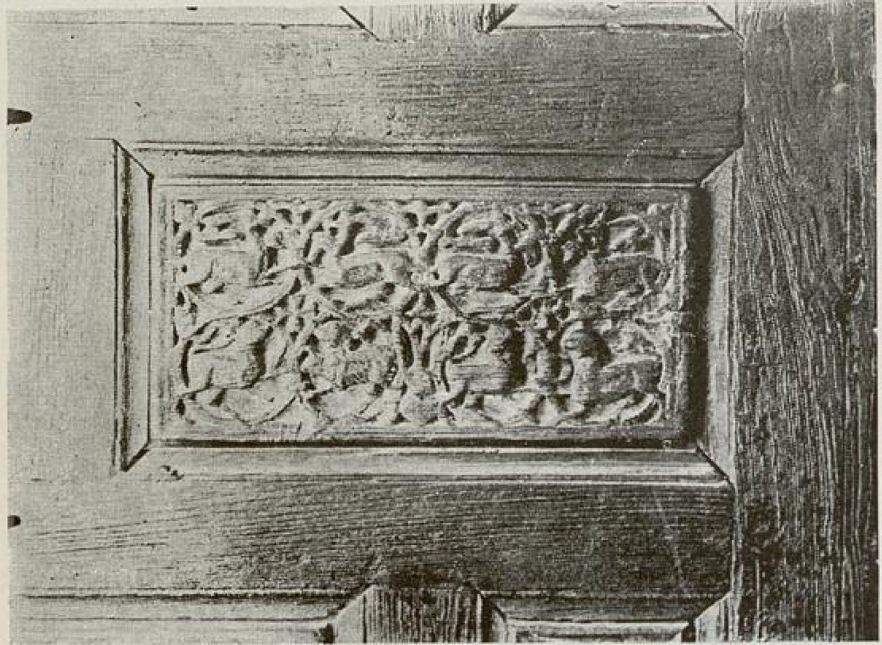
(الشكل رقم ٥)

حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



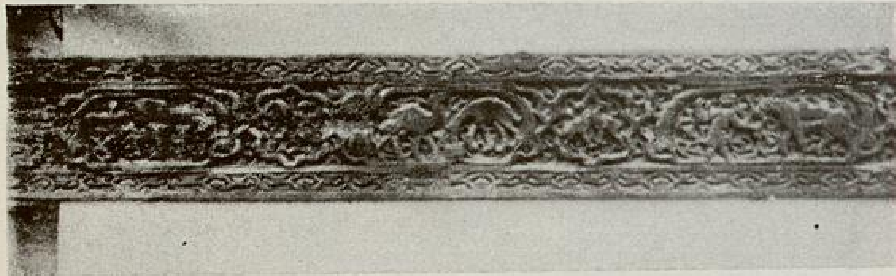
(الشكل رقم ٦)

حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٧)

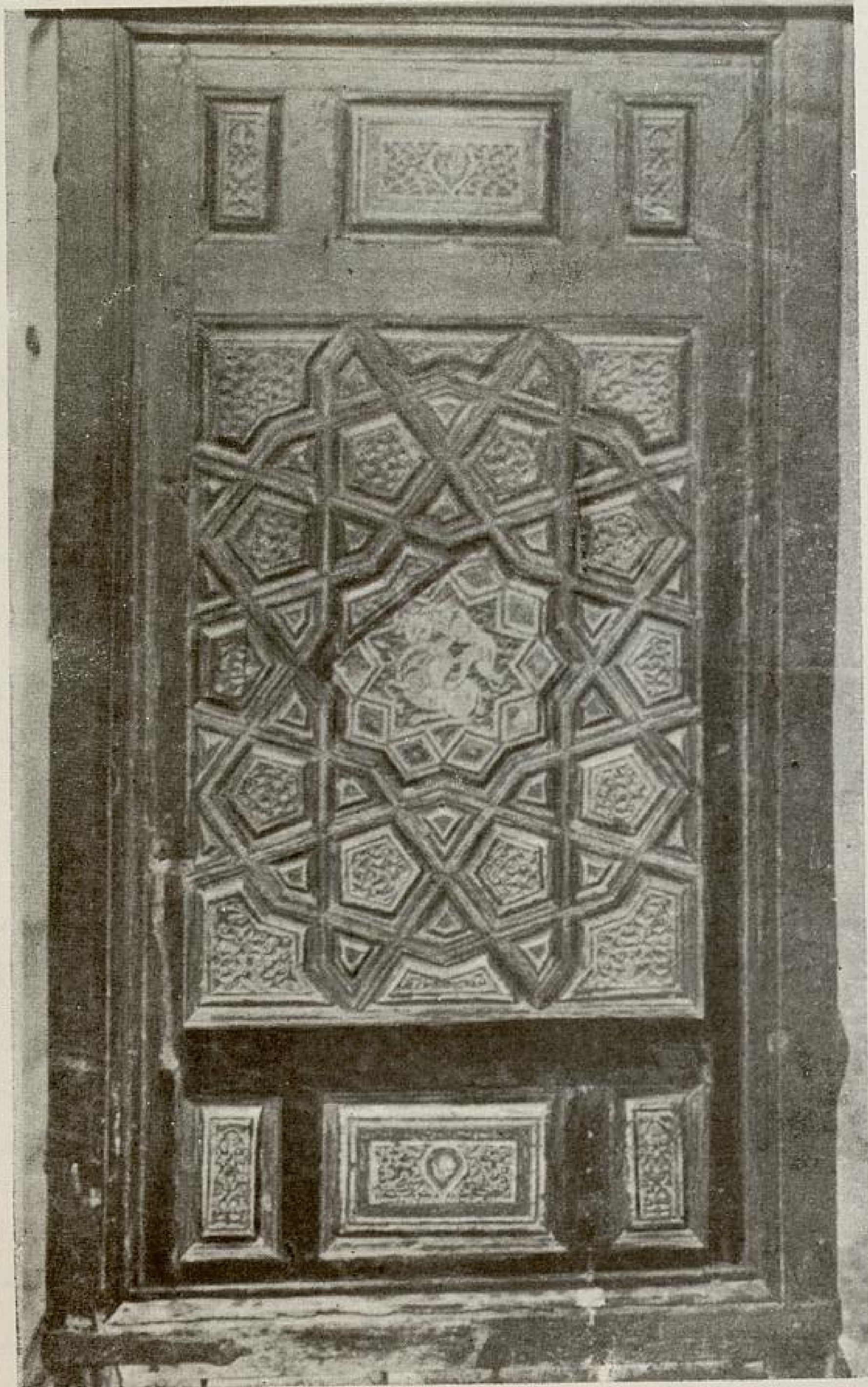
حشوة فى حجاب كنيسة الست بربارة



(الشكل رقم ٨)

لوح من الخشب ذى الزخارف المحفورة . يرجع إلى العصر الفاطمى فى القرن الحادى عشر الميلادى

[كليشيه المتحف القبطى]



(الشكل رقم ٩)
باب خزانة كتب خشبية ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى

[كليشيه المتحف القبطى]

كل ذلك يجعلها من الناحية الفنية مثالا من آثار مدرسة التصوير التي ازدهرت فى الشرق الاسلامى فى القرن الثالث عشر الميلادى والتى كان مركزها الرئيسى فى مدينة بغداد.

وفى المتحف القبطى مخطوط من إنجيل بالقبطية تم نسخه سنة ١٢٧٢ ميلادية وفيه صفحات من رسوم هندسية مذهبة (اللوحة ٨ الشكل رقم ١١) وهى اسلامية الطراز كلها وتشبه الى حد كبير زخارف مصحف محفوظ فى دار الكتب المصرية (اللوحة ٩ الشكل رقم ١٢) كتب سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م) بمدينة همذان للسلطان الجايتو خدا بنده ، ويمتاز بما فيه من رسوم هندسية مختلفة من نجوم على أضرب شتى ومن مثمنات ودوائر متشابكة وغير ذلك من الأشكال المملوءة برسوم النبات والأرابسك[1] .

ومن المخطوطات النفيسة المملوكية الطراز فى المتحف القبطى مخطوط من الانجيل نسخ فى دمشق سنة ١٣٣٤ ميلادية وفى أوله صفحتان عليهما رسوم هندسية ونباتية مذهبة وفيهما بالخط الكوفى عبارة : « الانجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة » (اللوحة ١٠ الشكل رقم ١٣) . وزخارف هذه الصفحات المذهبة لا تختلف فى أسلوبها الفنى عن زخارف الصفحات المذهبة فى المصاحف المملوكية التى نجد منها فى معرض دار الكتب المصرية عدداً وافراً . ومن الطريف فى الانجيل الذى نحن بصدده أن شارة الصليب اتخذت عنصراً زخرفياً فى الرسوم المذهبة ، ولكنها مع ذلك لم تخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الاسلامى البحت . والحق ان الأسلوب الفنى الاسلامى لا يبدو فى أول المخطوط فحسب ، بل إنه ظاهر فى سائر صفحاته ولا سيما فى فواصل الآيات وفى الجدائل والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التى يتألف منها إطار الصفحات أيضاً (اللوحة ١١ الشكل رقم ١٤).

أما التحف المعدنية فى المتحف القبطى فان كثيراً منها يرجع إلى العصر الاسلامى ، ولكن معظمها لا يمثل الآثار الفنية الطيبة من هذا العصر ، بل يتألف

(١) راجع كتابنا « الفنون الايرانية فى العصر الاسلامى » ص ٧٠ — ٧١

من صينيات ومباخر وصحون وشماعد وأباريق وقناديل تدل زخارفها على أنها صنعت فى عصور متأخرة ، حتى أن بعضها لا يزيد عمره على عشرات السنين . وعندى أن مهمة القائمين على المتحف فى ترتيب هذا القسم من معروضاته ستكون شاقة لوجوب البت فى مصير بعض هذه التحف التى لا نجد لها قيمة فنية تستحق الذكر والتى نجد مثلها عند تجار العاديات الرخيصة فى خان الخليلى . والحق أن التحف المعدنية الاسلامية الثمينة نادرة فى مجموعة المتحف القبطى .

والتحف الخزفية والزجاجية فى المتحف القبطى يرجع الجزء الأكبر منها إلى العصر الاسلامى ولا يختلف عن سائر الخزف أو الزجاج الاسلامى فى أسلوبه الصناعى أو فى زخارفه ، اللهم إلا إذا ذكرنا اتخاذ شارة الصليب عنصراً زخرفيا أو رنكا لصاحب الاناء [1] .

* * *

وصفوة القول إن من حق الأساليب الفنية القبطية أن تكون لها السيادة فى المتحف القبطى الذى قصد به أن تعرض عرضاً صحيحاً يشرح مميزاتها ، وأن من الاجحاف والخطأ الفنى أن تعرض التحف القبطية مع تحف ترجع الى الطراز الاسلامى وليس المتحف القبطى مكان عرضها . وعندنا أن هذا الخلط لا يفسح المجال لعرض التحف القبطيـة عرضاً فنيا صحيحاً ، ولتركيز الاهتمام بها والعمل على تعريف الناس بمميزاتها . والحق أننا نود أن نصل فى متاحفنا ومعارضنا إلى ما وصل اليه الغربيون من أساليب العرض ، فلا نكدس التحف فى القاعات وعلى الجدران حتى يطغى كل منها على الآخر ، كما تطغى مجموعات الصور والتحف على الجدران ، أو فى قاعات البيوت الشرقية ، لأننا لا نفطن مثلا إلى أن الاقتصاد فى عدد الصور أو التحف التى تعرض فى مكان واحد يساعد على بيان مميزاتها ولفت النظر إلى شأنها .

---

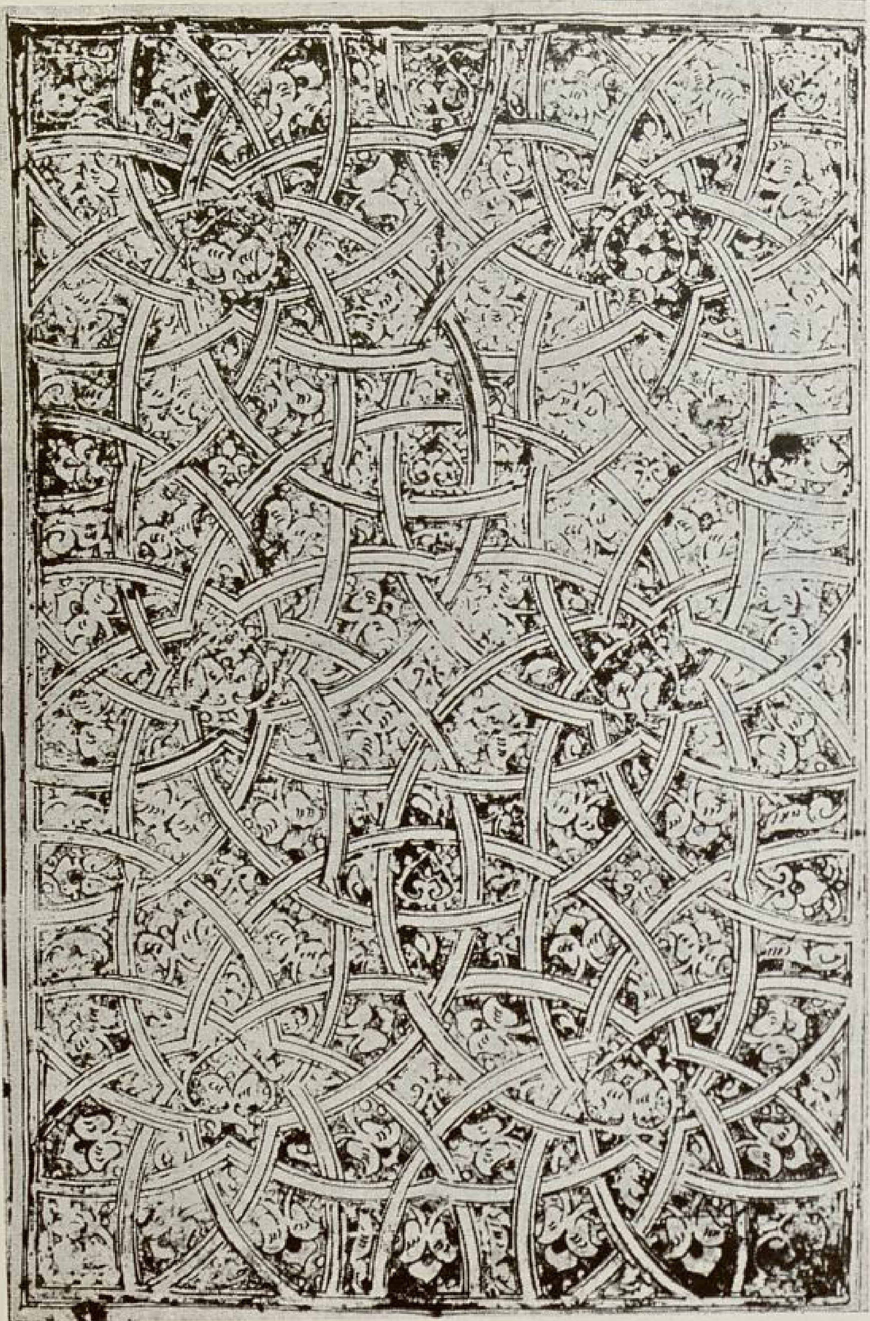
(١) راجع تعليقاتنا في كتاب « التصوير عند العرب » ص ١٧١ و ١٧٢ و٢٣٠و٢٣٢



(الشكل رقم ١٠)

صورة فى مخطوط مسيحى من القرن الثالث عشر الميلادى

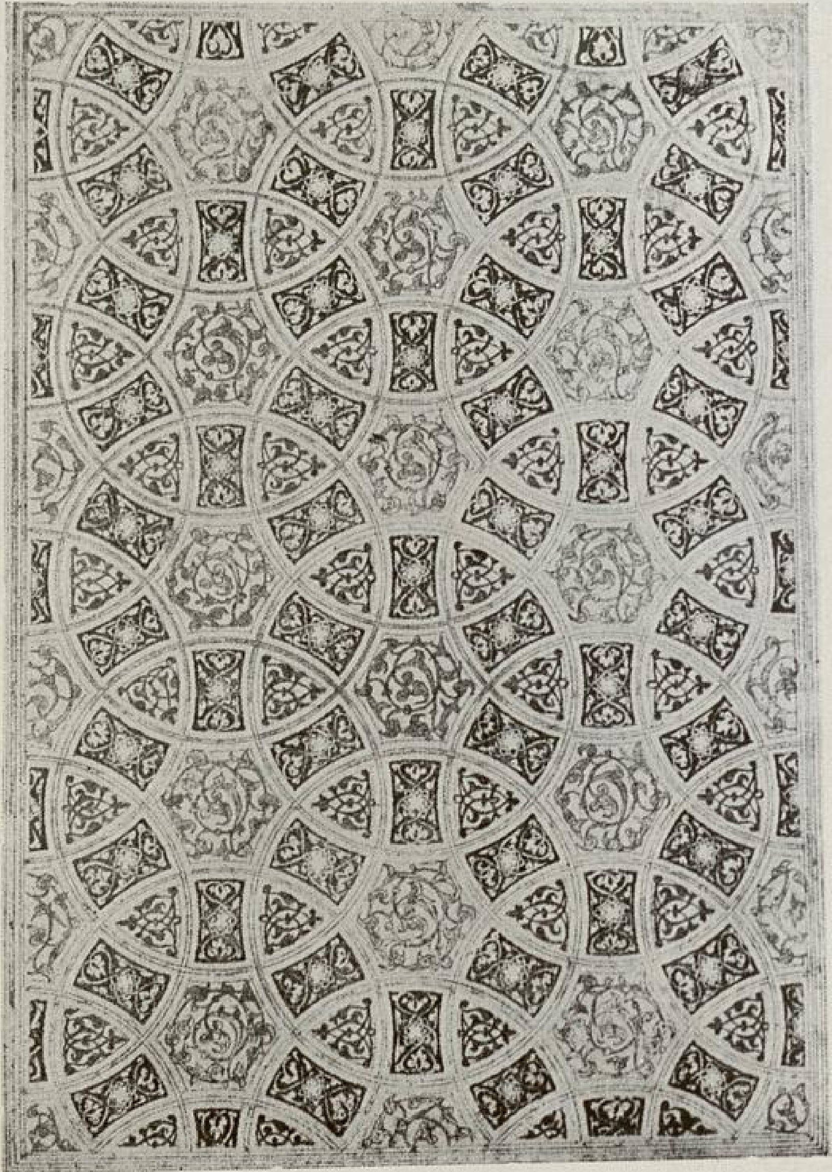
[كليشيه المتحف القبطى]



(الشكل رقم ١١)

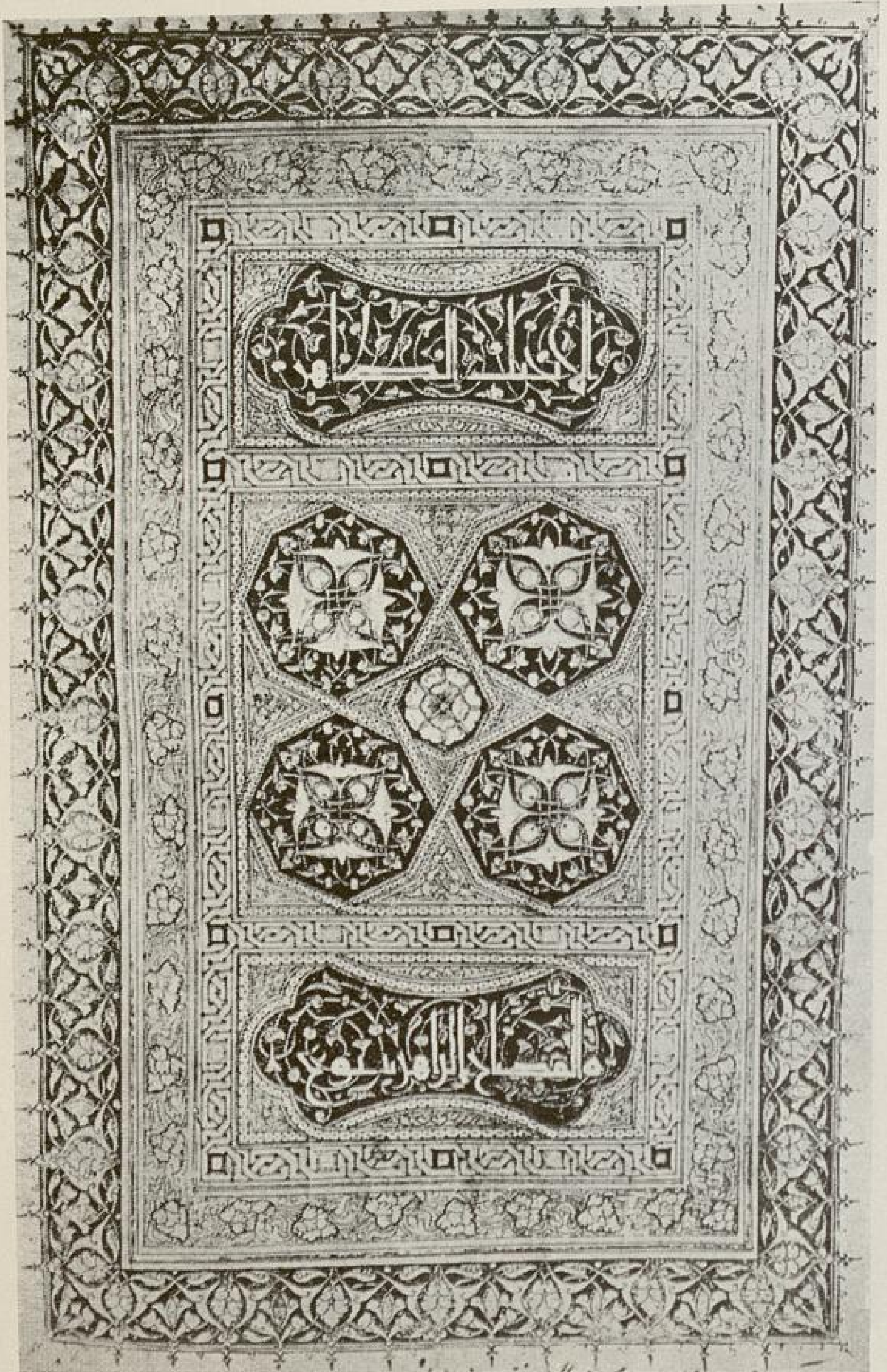
رسوم هندسية فى مخطوط مسيحى من القرن الثالث عشر الميلادى

[كابشيه المتحف القبطى]



(شكل رقم ١٢)

صفحة بها رسوم مذهبة فى مصحف مؤرّخ سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م)
بدار الكتب المصرية



(الشكل رقم ١٣)

الصفحة الأولى من مخطوط من الانجيل يرجع إلى سنة ١٣٣٤ م

[اللوحة ١١]



(الشكل رقم ١٤)

صفحة من إنجيل من عصر المماليك فى سنة ١٣٣٤ م

قد يقال إن معظم هذه التحف الاسلامية الطراز فى المتحف القبطى قد صنع للمسيحيين ، أو قام بصناعته فنانون من القبط . والجواب على ذلك أن دين الفنان لا ينهض دليلا على اتباعه أساليب فنية معينة ، ومع ذلك فقد يمكن القول بأن معظم الصناع فى مصر فى القرون الثلاثة الأولى بعد الفتح كانوا من المسيحيين . أما فى العصر الفاطمي وفى عصر الأيوبيين ثم المماليك من بعدهم ، فلا يمكن أن نعرف تماما هل كان صانع أى تحفة قبطياً أو مسلما ، لأن التسامح الدينى كان من أسس المجتمع فى ذلك الوقت ، ولا نستطيع أن نقول بأن كل ماصنع للمسلمين كان على يد صناع وفنيين من المسلمين دون غيرهم ، كما لا نستطيع أن نقول بأن ما صنع للقبط كان على يد صناع من القبط دون غيرهم . وعلى كل حال فان صناع هذه التحف — إن كانوا من القبط — فقد كانوا يعملون وفقاً للأساليب الفنية الاسلامية .

وقد يقال إن هذه التحف وقف على كنائس ومن أسرات أو أفراد مسيحيين ، ولا يمكن نقلها إلى مكان آخر غير المتحف القبطى . والرد على ذلك أننا لا نطالب بنقلها منه — إذا لم يكن ذلك ميسورا — ولكننا نريد أن يفوض مدير المتحف فى جمع هذه التحف فى جناح خاص وفصلها عن التحف التى تمثل الأساليب الفنية القبطية الصحيحة ، ليعرف الزائر أنها تحف صنعت للقبط فى العصر الاسلامى ، وأن أساليبها الفنية ليست من الأساليب الفنية القبطية فى شيء .

بعثة عسكرية بولونيـــة فى مصر

فى عهد محمد على

للدكتور محمد فؤاد شكرى

نال تاريخ الجيش المصرى، فى عهد محمد على، عناية كبيرة من جمهرة الكتاب والباحثين، حتى أصبح لايخلو مقال من ذكر الجيش وسرد قصة الفتوح المصرية العظيمة فى الوقت الذى ارتفع فيه ذكر هـذه البلاد عالياً. وكان هدف مؤسس امبراطوريتها الكبيرة إنشاء الدولة المصرية المستقلة الجديثة. ولذلك فانه من المتعذر على الكاتب إذا أراد أن يعرج فى حديثه على الجيش المصرى، فى عهد محمد على أن يجد طريفاً يذكره، أو قولا لم يسبقه إلى قوله غيره من أفاضل الكتاب وجهابذة الباحثين. ومع ذلك فقد يكون موضوع البعثة العسكرية البولونية التي حضرت إلى مصر فى عهد محمد على من الموضوعات التى لم تنل نصيباً ظاهراً من اهتمام المؤرخين، بالرغم من طرافة تاريخ هذه البعثة واتصاله بجملة من المسائل التى ظهرت فى أفق السياسة المصرية والأوربية فى ذلك الحين. ومن أهم هذه المسائل مسألة إنعاش الأمبراطورية العثمانية التى اعتمد عليها محمد على فيما كان يريد به استمالة الدول الأوربية إلى الموافقة على إنشاء ملكه العضود ودعم أركان دولته المستقلة؛ كما أن تاريخ البعثة البولونية يكشف كذلك عن ناحية متصلة بتنظيم الجيش المصرى لا يمكن إغفالها، لما لها من أهمية ظاهرة فى تنسيق العمليات العسكرية خلال الحروب وما يترتب على ذلك قبل أى شىء آخر من المحافظة على سلامة الجند المشتبكين فى المواقع والمعارك وإنقاص خسارة الجيوش فى الأرواح إلى أدنى حد مستطاع حتى لا ينضب معين الرجال الصالحين للتجنيد؛ وتعنى بذلك ضرورة إنشاء هيئة أركان حرب عاملة حقيقية.

بيد أنه لادراك هـذا كله لا غنى عن معرفة الأسس التى قام عليها الجيش وجرى بمقتضاها تنظيمه من وقت أن تسلم محمد على أزمة الحكم فى البلاد إلى وقت مجىء البعثة العسكرية البولونية . فقد أشار البارون دى بوالكمت Boislecomte إلى السبب الجوهرى الذى جعل محمد على يحتفظ بجيش كبير فقال فى تقرير له إلى حكومتـه (فى ٢ يوليه ١٨٣٣) : إن طموح الباشا ورغبته فى المحافظة على مركز الولاية موطداً ومدعم الأركان ، ثم طبيعة الممتلكات التى تتألف منها امبراطوريته ، كل ذلك جعل محتما عليه أن ينشىء قوة كبيرة ، استطاع بفضلها الاستيلاء على مصر والنوبة وسنار وبلاد العرب وكريت والشام . وزيادة على ذلك فقد أصبح من واجبه الاحتفاظ بقوات كبيرة فى كل مكان كان من المنتظر أن يحدث فيه اصطدام مع الأهلين بسبب احتكاره الحكومى ، وذلك حتى لا يكون التعصب أو اختلاف الرأى أو الرغبة فى خدمة المآرب أو المصالح الخصوصية أو غير ذلك من الدوافع سبباً فى تحريك الثورة ضد حكومته بين شعوب امبراطوريته الواسعة .

ومع ذلك فان مجرد وجود هذه القوات الكبيرة أو الجيش وحده لم يكن كافياً فى الحقيقة لضمان الاستقرار واستتباب الأمر للعاهل العظيم فى امبراطوريته الواسعة ، بل كان تنظيم هذا الجيش وفق الأساليب الحديثة ضرورياً حتى يستطيع التغلب على أعدائه ، وهؤلاء لم يكونوا كلهم من بدو بلاد العرب أو رجال القبائل فى السودان ، بل كان منهم العثمانيون والأوربيون ، الذين لا يستطيع الصمود أمامهم أو الانتصار عليهم فى قتال سوى الجيش النظامى . حقيقة أحرز الباشا جملة انتصارات باهرة فى ميادين النوبة وسنار والحجاز بقوات هى خليط من الترك والألبان والدلاة والمغاربة ، وهى قوات لا يجمع بينها سوى تناول المرتبات من الباشا ثم انتظار الأسلاب والغنائم فى أثناء المعارك وبعدها ، ولا تربط بين أشتاتها المثل العليا الوطنية أو القومية ، وليس معنى هذا أن الباشا كان راضياً ، بالرغم من هذه الانتصارات ، عن وجود هذه القوات التى لا تعرف النظام ولاسيما فانه لم يكن يتوقع لمثل هذا الجيش إذا اشتبك فى حروب المورة والشام الانتصار

على جند من الاوربيين خبروا الاساليب والانظمة الحديثة التى تدربت عليها جيوش القارة فى أثناء المعارك التى خاضت غمارها إبان الحروب النابليونية . ولذلك لم تكن رغبة محمد على فى إنشاء جيش كبير أقل تأصلا فى نفسه من رغبته فى تدريب هذا الجيش على الاساليب والنظم الحديثة . ومن هنا كان اهتمامه بتأليف (النظام الجديد) مع ما يتبع ذلك من استخدام المدربين والمعلمين (أوالتعليمجية)، ثم استقدام البعوث العسكرية الاجنبية وإنشاء المؤسسات والمدارس لتخريج ضباط الجيش وقواده .

واستطاع محمد على ، كما هو معروف ، أن ينشىء النظام الجديد بعد صعوبات جمة ، واستخدم نخبة من الضباط و (التعليمجية) الذين كسبوا خبرة ومراناً فى الميادين الاوربية ، أمثال (شاتى) Chatis و (دوميرج) Doumergue و(كيسون) Caisson و(بوسا) Boussa و(سيفان)Sevin و(داراجون) Daragon و(مارى) Mari — ويعرف أيضاً باسم بكير أغا — (كادو) Cadot ثم (سيف) Séve أوسليمان باشا الفرنساوى وهو أشهرهم . وحوالى ١٨٢٠ أنشئت مدرسة المشاة العسكرية لتخريج الضباط . وفى عام ١٨٢٤ استقدم محمد على البعثة العسكرية الفرنسية برئاسة (البارون بوايه) Boyer . وكان من أثر مجىء هذه البعثة إلى مصر أن تشكلت ست ألايات جديدة من المشاة ، وأنشئت فرق جديدة من المهندسين العسكريين ، وبدأ تنظيم المدفعية ، وظهرت العناية بملابس الجند ، وتزويدهم بالاسلحة الجيدة الصالحة للاستعمال ، ثم تشديد المراقبة على المدربين أو (التعليمجية) وتوجيه الانتباه إلى مساوىء الطريقة التى كان الباشا يتبعها فى تجنيد الاهلين ، ولو أن الباشا لم يعدل عن « فرز » المجندين فى معسكرات التعليم إلا فى عام ١٨٣٠ أى بعد عودة (بوايه) إلى فرنسا بثلاث سنوات ، وذلك عندما نجح كلوت بك فى تنظيم الخدمة الطبية بشكل جعل من الممكن توقيع الكشف الطبي على المجندين فى الأماكن التى يجمعون بها ، أضف إلى هذا توثيق إشراف ديوان الجهادية على المعامل والمصانع العسكرية ،

ثم تعيين مديرين جدد أكفاء لترسانة القلعة . ولعل أهم ما أشار به (بوابيه) فى هذه الآونة تأسيس مدرســـة أركان حرب فى الخانقاه (مايو ١٨٢٥) ، لاختيار الضباط الصالحين للقيادة ، كما نال موافقة الباشا على تعيين أحد ضباطه قائد أركان حرب . فاختار محمد على لهذا المنصب عثمان نور الدين . وقد تشكلت هيئة أركان الحرب فى (جهاد آباد) وألحق بها الفوج الأول من متخرجى مدرسة أركان الحرب التى كانت تتألف هيئتها من ثلاثة مكاتب : واحد للمراسلات العامة والأوامر ، وآخر لخدمة المعسكر فى (جهاد آباد) والبوليس ، وثالث لحفظ الوثائق الفرنسية . وظاهر من هذا التنظيم أن عمل هيئة أركان الحرب هذه كان محدوداً ولا يحقق الاغراض المنتظرة من انشائها .

ولعل أهم ما حدث بعد ذهاب (بوابيه) — أغسطس ١٨٢٦ — كان إدخال النظام الجديد فى قوة الفرســـان المصرية تحت إشراف الضابط (پولان دى تارليه Paulin de Tarlé) من أوائل رجال البعثة الفرنسية ، ثم كان من بين الذين عاونوه بعد ذلك (نويل فاران Noël Varin). وفى عام ١٨٣٠ أمكن تشكيل سبعة آلايات من الفرسان النظاميين وفق الانظمة الفرنسية . كما تأسست فى أوائل عام ١٨٣١ مدرسة للفرسان فى الجيزة ، تحت إشراف (فاران) . وقد تبع تنظيم قوة الفرسان إعادة تنظيم مدرسة الطب البيطرى للعناية بالخيول خاصة . وقد أسست هذه المدرسة فى بادىء الامر فى رشيد ، ثم استقرت بأبى زعبل بالقرب من مدرسة الطب البشري ، وكان المشرف عليها (هاموت Hamout) ، ثم انتقلت فى أوائل عام ١٨٣٧ إلى شبرا .

وقبل الحرب الشامية الاولى بلغت قوة النظام الجديد أى جيوش الباشا النظامية فى مايو ١٨٣١ حسب تقدير (دى فافيه de Faviers) ، أحد ضباط الهوسار الفرنسيين ، (٤٢٫٩٨٤) جنديا منهم ٣٣ ألفاً من المشاة و(٦٫٣٨٤) من الفرسان ، و(٢٤٠٠) من المدفعية ، خرج منهم مع ابراهيم باشا فى غزو بلاد الشام ستة آلايات من المشاة وأربعة من الفرسان عدا المدفعية . وأبلى النظام الجديد فى هذه الحرب

السورية الأولى بلاء حسنا وأحرز ابراهيم انتصارات باهرة سرعان ما وصلت أنباؤها الى أوربا . فكان نجاح النظام الجديد منشأ التدبيرات التى اتخذت فى باريس لارسال البعثة العسكرية البولونية إلى مصر برئاسة الجنرال البولونى (هنرى دمبنسكى Henri Dembinskei) .

وتاريخ هذه البعثة جزء فى الحقيقة من تاريخ الجهود التى بذلها المهاجرون البولونيون عند فشل ثورتهم الوطنية ضد القيصر نيقولا الأول للانتقام من الروسيا وذلك بمحاولة تأليب الدول ضدها ، أو الانضمام إلى جيوش أعدائها ، أو تحريك الثورة الداخلية خصوصاً فى بولونيا ، أو تأييد الدولة العثمانية فى كفاحها مادامت فى حرب مع الروس ، أو تأييد محمد على فى حربه ضد السلطان إذا ارتمى الاخير فى أحضان الروسيا ، أو تأليف جبهة متحدة من الباشا والسلطان لمقاومة الروسيا وهزيمتها فى حرب شديدة قاسية إذا منعت الدول باشا مصر من « إحياء الامبراطورية العثمانية » وتعذر على السلطان وحده أن يرد المطامع الروسية عن القسطنطينية .

وكانت الأمة البولونية التى تجزأت بلادها فى القرن الثامن عشر بين روسيا والنمسا وبروسيا حتى اختفت من عالم الوجود دولتها القديمة الوطنية ، تتوق دائما إلى استعادة حياتها المستقلة السابقة والتحرر من النير الاجنبي ، وعقدت آمالها على نابليون لاحياء بولنده وبعثها من جديد ، ولكن نابليون اكتفى بأن ينشىء غراندوقية وارسو ، وبعد سقوطه ارتبط مصير بولنده بما يتخذه ممثلو الدول فى مؤتمر فينا (١٨١٥) من قرارات تخدم بها مصالحها ، فاستولت روسيا على بولنده ما عدا أجزاء منها أعطيت إلى كل من بروسيا والنمسا . وكان القيصر اسكندر الاول فى هذه الآونة لا يزال صاحب ميول حرة ، فأنشأ فى البقية الباقية منها مملكة أضحى هو ملكها ومنح البلاد دستوراً وظهر كأنما قد انطوت صفحة هذه المسألة نهائياً ، لولا أن القيصر نفسه بدأ ينزع الحقوق التى أعطاها للبولونيين ويطمس حرياتهم ، ثم اشتدت محنتهم عندما تولى القيصر نيقولا الأول وأراد أن

يجعل بولنده روسية لحماً ودماً ، فاشتط فى غلوائه وأغرق فى رجعيته . وقابل البولونيون هـذا العمل بتأليف الجمعيات السرية وتهيئة البلاد للثورة (١٨٢٨) حتى إذا اندلع لهيب ثورة يوليه ١٨٣٠ فى باريس ، وهى الثورة المشهورة التى أطاحت بعرش ملك فرنسا شارل العاشر ، تأثر بها البولونيون تأثراً عميقاً وقرروا بدورهم القيام بالثورة . وكان عزم القيصر على استخدام الجيش البولونى فى حرب ضد فرنسا وخوف الوطنيين من الفشل إذا حدث إبعاد هذا الجيش الوطنى من البلاد السبب المباشر فى اشعال نار الثورة فى وارسو فى ٢٩ نوفمبر ١٨٣٠ وتشكيل حكومة مؤقتة برئاسة الجنرال (شلوبيكى Chlopicki) . ولـكن رؤساء هـذه الثورة لم يكونوا على قدر كبير من المهارة والـكفاءة ، ثم انقسم الزعماء على أنفسهم فاستطاع القيصر أن يقضى على الثورة ، ودخل الروس العاصمة فى سبتمبر من العام التالى ، واضطر البولونيون الوطنيون إلى مغادرة أرض الوطن والالتجاء الى بلاد أخرى (١٨٣١) . وفى باريس اجتمع عدد كبير من هؤلاء المهاجرين تحت زعامة أحد أمرائهم الوطنيين البرنس (آدم جورج تزارتوريسكى Adam Georges Tzartoryski) الذى اختاره رئيسـا لحكومة بولنده الوطنية فى المهجر كما تألفت للاشراف على نشاط المهاجرين البولونيين (هيئة بولونية وطنية) على رأسها الجنرال (دورنيكى Dwernicki) .

وفى وقت استقرار المهاجرين البولونيين فى باريس كانت جيوش ابراهيم الظافرة قد غزت بلاد الشام وذاعت أنباء الانتصارات فى أوربا وظهر ضعف الدولة العثمانية وترددت الاشاعات خصوصاً فى أوساط هؤلاء المهاجرين فى باريس بأن باشا مصر أقدم على غزو الشام بناء على تفاهم سابق أو اتفاق سرى بينه وبين الروسـيا لاذلال السلطان محمود الثانى وإضعاف الدولة ، وخشى المهاجرون من وقوع الدولة العثمانية فى آخر الأمر فريسة فى أيدى روسـيا ، وعطف البولونيون على تركيا في محنتها ، فتفاوض زعيمهم البرنس (تزارتوريسكى) مع السفير العثمانى فى باريس نامق باشا بصدد ذهاب المهاجرين العسكريين الى تركيا والتحاقهم بالجيش

العثمانى كضباط ومعلمين . ولكن السلطان أمام انتصار ابراهيم باشا فى قونية (٢١ ديسمبر ١٨٣٢) وزحفه صوب القسطنطينية ، ثم احتلال كوتاهيه وتهديد دار الخلافة ذاتها لم يلبث أن طلب النجدة من روسيا ، فدخل الاسطول الروسى المياه العثمانية ووقف قبالة القسطنطينية (فبراير ١٨٣٣) ، فقوض التجاء السلطان الى روسيا مشروع المهاجرين البولونيين من أساسه .

ومع هذا فان هؤلاء لم يفقدوا الأمل فى نجاة الدولة العثمانية ، بل تقدموا فى هذه الآونة وكمحاولة أخيرة برأى له أهمية تاريخية فريدة ظهر فى وثائق ذلك العهد وتمسك به باشا مصر بعد ذلك فى أكثر مفاوضاته مع الدول كلما تأزمت الأمور بينه وبين السلطان العثمانى ، هذا الرأي هو إحياء وانعاش الامبراطورية العثمانية ذاتها على أيدى محمد على نفسه . ذلك أن الدبلوماسية البولونية فى هذا الوقت العصيب من حياة الدولة العثمانية كانت تهدف إلى عقد السلام بين محمد على ومحمود الثانى على أساس أن يعين السلطان محمدا عليا صدرا أعظم ، فاذا اعتذر ذلك ، نصح البولونيون الاتراك بأن يعزلوا السلطان وينادوا بمحمد على خليفة على المسلمين . وأما الغرض من هذا كله ، فهو أن يتحد المسلمون – أو الأتراك – جميعا فى وجه العدو المشترك : الروسيا . وكان تأثر البولونيين المهاجرين بفكرة وجود محمد على فى القسطنطينية على رأس الامبراطورية العثمانية بأجمعها كخطوة لا غنى عنها لاحياء هذه الامبراطورية وانعاشها ، ومنع الروس نتيجة لذلك من الاستيلاء على القسطنطينية كبيرا لدرجة أن صار رجالهم يرددون هذا القول فى أحاديثهم وكتاباتهم . من ذلك ما ذكره أحد زعمائهم الجنرال (بم Bem) فى رسالة له إلى الوزير الانجليزى بالمرستون فى ١١ مارس ١٨٣٤ تعليقا على ذهاب البعثة البولونية إلى مصر ، فقال : إن رئيس هذه البعثة قد ذهب إلى مصر لاعتقاده أن باشا مصر يجب أن يسيطر على الامبراطورية العثمانية بأجمعها عاجلا أو آجلا إذا كانت هناك رغبة حقيقية فى منع الروسيا من الاستيلاء على القسطنطينية :

وعندما أخفقت مساعى البولونيين ونصائحهم ووجدوا أن السلطان قد ألقى بنفسه فى أحضان روسيا ، ولى البولونيون وجوههم شطر مصر ، ورغبوا فى خدمة باشا مصر بدلا من السلطان العثمانى ، وصاروا يفكرون فى اتخاذ مصر ذاتها قاعدة يدبرون منها الهجوم على روسيا ، لأن مصر المستقلة ، يمكنها وحدها مقاومة النفوذ الروسى فى القسطنطينية ، وعلى ذلك فقد نصح البرنس (تزارتوريسكى) لمواطنيه أن يتصلوا بتلاميذ البعثة المصرية فى باريس ، وأن يتعرفوا على وجه الخصوص بالطبيب كلوت بك ، وكان كلوت بك قد حضر إلى باريس مع البعثة الطبية التى أرسلت إلى فرنسا فى نوفمبر ١٨٣٢

وبالفعل حاول المهاجرون الاتصال بكلوت بك فى أثناء وجوده بباريس فى شهر فبراير ١٨٣٣ فقابله أحد أفرادهم فى منزل السيدة زوج بيسون Besson وفى أثناء الحديث صرح كلوت بك بأن الصلح الذى تسعى الدول لابرامه بين الباشا والسلطان سوف يكون فى مصلحة محمد على ، لان الصلح سوف يجمع كلمة العرب ، ولا يبعد أن يرى العالم فى ظرف سنتين أو ثلاث الخلافة القديمة وقد عادت إلى الوجود ثانية . فكان لهذا التصريح أثر كبير فى تشجيع المهاجرين على الذهاب إلى مصر . ووقع اختيارهم على (هنرى دمبنسكى) لهذه الغاية .

وقابل (دمبنسكى) وكيل محمد على فى باريس ، محمد افندى أمين ناظر البعثة المصرية بعد عبدى افندى منذ أكتوبر ١٨٣١ ، ويقول عنه (دمبنسكى) إنه يتراسل دائماً مع بوغوص يوسف « ولم يكن مكلفاً بمهمة سياسية » . واستطاع (دمبنسكى) أن يستميل اليه محمد أمين ، فكتب هذا رسائل إلى الاسكندرية يخبر الباشا بقدوم الجنرال البولوني ، كما أنه وعد بأن يرسل إلى مصر كل ما يزوده به (دمبنسكى) من معلومات عن نشاطه وحياته . ثم أخبر محمد افندى أمين الجنرال (دمبنسكى) أن الباشا سوف يرسله عند وصوله إلى « جيش آسيا » .

وعندما تقرر سفر (دمبنسكي) إلى مصر ، زوده البرنس (تزارتوريسكى) بكتاب توصية إلى محمد على كما أوصت الحكومة الفرنسية ذاتها به خيراً ، وكتب

(دمبنسكي) نفسه خطاباً إلى الباشا من باريس في ٩ مايو ١٨٣٣ يعلن فيه عزمه على الحضور إلى مصر ويعرض خدماته عليه ، ويذكر كيف « أن الشدائد التي قاستها بلاده جعلته يذهب إلى فرنسا ، ثم انتظر طويلا حتى يرى أوربا تنفض عنها غبار الخمول وتنشط لوضع حد لمطامع الروسيا ولكن بدون جدوى ، فعرض خدماته على السلطان ، ما دام السلطان لا يرتمى فى أحضان روسيا ، ولكن الذى يبدو ، أن الباشا وحده هو الذى اختاره الله للاقتصاص من الحكومة الروسية ، ولذلك فانه يعرض على الباشا خدماته ، ويعتزم الذهاب اليه » . وبالفعل أتم (دمبنسكى) استعداداته على أن يصحبه فى رحلته هذه القومندان الليتوانى (زميوث S'yemioth) ياوراً له والدكتور (هاج Haage) . وغادر الجميع باريس فى ٢٦ مايو ١٨٣٣ فى طريقهم إلى ليون ثم إلى مرسيليا . ومما يجدر ذكره أن (دمبنسكى) قبل سفره من باريس أصدر (منشوراً) إلى مواطنيه المهاجرين فى ٢٠ مايو ١٨٣٣ يشرح فيه الظروف التى دفعته إلى الذهاب إلى مصر للالتحاق بخدمة الباشا ، فكان مما جاء فى هذا المنشور قوله إنه « حتى يعطى مواطنيه فرصة الكفاح من أجل وطنهم قرر الذهاب إلى « الرجل » الذى يبدو إلى جانب تحريره وتحرير رعاياه من المزاعم والاوهام القديمة ، أنه قد اعتزم السير فى طريق الصدق والحق وبعث وطنه المتداعى من جديد ! » ويقصد (دمبنسكى) بذلك تركيا .

وكانت الهيئة البولونية بباريس قد قررت منذ نهاية عام ١٨٣٢ أن ترسل ثلاثة ضباط إلى مصر ، يحملون تعليمات فحواها أنهم إنما يذهبون إلى هذه البلاد لدراسة أحوالها وتهنئة الباشا على الانتصارات التى أحرزها فى حربه الشامية ، وهؤلاء الضباط كانوا (زولك Szulc) من هيئة أركان الحرب ، (بنيوسكى Beniowski) من الفرسان ، (أورليكى Orlicki) من المدفعية ، اختارهم الجنرال (دورنيكى Dwernicki) رئيس (الهيئة) نفسه ، وغادر الثلاثة مرسيليا فى ٢ مايو ١٨٣٣ ، ووصلوا إلى الاسكندرية فى ٢١ يونيه .

وأما (دمبنسكى) فقد وصل إلى مرسيليا فى ٢ يونيه ١٨٣٣ ؛ وهناك علم بعقد صلح كوتاهية بين الباشا والسلطان ، ولكن هذه الاخبار لم تيئسه لان الروسيا كما قال سوف تعمل دائما لانتزاع فوائد من هذا الصلح بشكل ينجم عنه تعقد الامور ، ومجال العمل متسع على كل حال فى مصر بطريقة من الطرق . وفى ٧ يونيه غادر (دمبنسكى) وصحبه مرسيليا على ظهر السفينة (فينكتور Vincitor) إلى مالطة ، فبلغها بعد ثمانية أيام ؛ وهناك تأيدت لديه أخبار وقوع الصلح (فى كوتاهيه فى ٥ مايو ١٨٣٣) ثم غادر مالطة بعد أيام ؛ ووصل إلى الاسكندرية فى ١٥ يوليه ؛ واستضافه القنصل الفرنسى (ميمو Mimaut) ، وفى اليوم الثانى قابل بوغوص يوسف .

وفى هذا اليوم نفسه كتب (دمبنسكى) الى البرنس (تزارتوريسكى) من الاسكندرية يصف مقابلته مع بوغوص وما دار بينهما من أحاديث ؛ فقال إن بوغوص أخبره بوصول كتابه الى الباشا ، ثم مؤلفه عن حملة ليتوانيا — التى اشترك فيها (دمبنسكى) ؛ ثم سيرته (ترجمة حياته) ؛ وهذه كان قد كتبها أحد البولونيين ، وأخبره أن الباشا ، الذى أمر بترجمة مؤلفه عن حملة ليتوانيا الى التركية ، قد أعجب بشخصه ، وأن الخطاب الذى أرسله الى الباشا ، وليست توصيات القنصل (ميمو) أورسالة أمين افندى ، هو الذي جعل الباشا يرحب به .

وفى ٢٠ يوليه قابل (دمبنسكى) محمد على فى سرايه بالاسكندرية ؛ وحضر هذه المقابلة كذلك (زميوث) والدكتور (هاج) ؛ كما صحبه القنصل الفرنسى (ميمو) ؛ وقابله الباشا مقابلة طيبة ، ودار الحديث حول الروسيا وحول بولنده . وكان الباشا حذراً فى حديثه عن بولنده ؛ وفهم (دمبنسكى) أن الباشا ينظر إلى قضية بولنده كقضية لا أمل فى نجاحها وقتذاك . وعندما تحدث (دمبنسكى) عن عدم وجود جيش كاف لدى الروسيا وأظهر أسفه لمجيئه إلى مصر بعد فوات الفرصة بسبب عقد الصلح ، أجاب الباشا أنه لا يستطيع الدخول فى حرب

ضد الروسيا ، لأنه لا بد من وجود مدافع كثيرة وعتاد لمتابعة حرب مثل هذه ، ولا يتسنى ذلك إلا بأشياء ثلاثة : المال ، المال ، والمال دائماً . ثم أضاف إلى ذلك « والآن وقد انتهينا من الحرب يجب من الآن فصاعداً التفكير فى مسائل السلام مثل تنظيم البلاد وما شابه ذلك » . وقال الباشا عند انتهاء المقابلة إنه يعتمد على (دمبنسكى) فى قبول العمل على تنظيم جيشه ، كما طلب ذلك أيضاً من (زميوث) و (هاج) .

وفى ٢٥ يوليه كتب (دمبنسكى) إلى (تزارتوريسكى) « أن بوغوص يوسف أخبره أن الباشا وولده ابراهيم كانا يشعران من مدة بضرورة استدعاء أحد الجنرالات من الخارج حتى يتكفل بتنظيم الجيش على أساس التنسيق الكامل بين وحداته وقواته المختلفة ، وأن الباشا يريد أن يكلف (دمبنسكى) بهذا العمل ، ويريده أن يذهب إلى سوريا لمقابلة ابراهيم باشا ، وحيث يوجد هناك معظم الجيش العامل » . وفى ٢٧ يوليه أقلع الباشا على ظهر الغليون (المحلة الكبرى) في رحلته إلى كريت . ولكنه قبل مغادرته الاسكندرية كان قد أرسل إلى ابراهيم (٢٠ يوليه ١٨٣٣) يخبره بوصول (دمبنسكى) وبعزمه على ارساله إليه « إذا رغب ابراهيم فى ذلك » أو استبقائه فى مصر لأن الباشا قرر الاحتفاظ به واستخدامه ، وقد أجاب ابراهيم بالموافقة على إرساله . وفى اليوم التالى لسفر الباشا أبلغ بوغوص الجنرال (دمبنسكى) أن الباشا قد وافق على أن يقوم (دمبنسكى) بتشكيل هيئة أركان حرب للجيش وأن يستقدم لتشكيل هذه الهيئة الضباط الذين يريدهم . وكان من رأى (دمبنسكى) وقتئذ استقدام عشرين أو أربعة وعشرين ضابطاً بولونيا لتأليف هذه الهيئة .

وفى ٢٧ أغسطس ١٨٣٣ غادر (دمبنسكى) يصحبه (زميوث) و (هاج) الاسكندرية فى طريقه إلى الشام على ظهر السفينة (كولمبيا — بقيادة القبودان مراد — فوصلوا إلى (كسنلى Casanli) ، وهو ميناء صغير شرقى (مرسين) ، فى ٢٧ أغسطس ، ومنه ذهبوا براً إلى طرسوس ، ثم إلى أطنه فبلغوها

فى ٢٩ أغسطس ، ومكثوا بها إلى يوم ٢٢ سبتمبر . وفى أطنه قابل (دمبنسكى) ابراهيم باشا الذى رحب به ، وبحث معه مسألة تنظيم الجيش ، وأظهر استعداده لقبول العشرين ضابطاً الذين أرادهم (دمبنسكى) ، بيد أن ابراهيم لم يلبث أن اقترح على الجنرال استدعاء (٤٠٠) ضابط بولونى لتوزيعهم على فرق الجيش المختلفة ، ورجاه أن لا يستدعى ضباطاً لهيئة أركان الحرب ، قائلا إن ضابطاً أو اثنين يكفيان لكل ألاى ، ولما كان (دمبنسكى) يخشى من أن يثير وجود هذا العدد الكبير (٤٠٠ ضابط) الشعور الدينى فى الجيش ، كان جواب ابراهيم أن لا وجود للتعصب الدينى فى الجيش أو البحرية ، وزيادة على ذلك فقد أراد ابراهيم أن يرسل هذه المقترحات الجديدة التى أدلى بها هو إلى والده فى مصر قبل البت فى هذا الموضوع نهائياً .

وفى انتظار وصول جواب محمد على ، صحب (دمينسكى) ابراهيم باشا فى حملة تأديبية ضد أحد الامراء العصاة فى جبال الطوروس ، وتوطدت فى أثناء هذه الرحلة أواصر الصداقة كما يقول (دمبنسكى) بينه وبن ابراهيم باشا حتى وصلا إلى الاسكندرونة ، وهناك قابلوا (زولك Zulc) ، (بنيوسكى Beniowski) و (أورليكى Orlicki) واثنين آخرين من البولونيين ، فقدمهم (دمبنسكى) إلى ابراهيم باشا . ثم استمرت الرحلة إلى أنطاكية ، ومنها إلى نهر الفرات عن طريق (كلس) و (عينتاب) ، ثم ذهبوا إلى حلب . وهناك مكثوا شهراً تقريباً ووصل جواب محمد على ، وظهر تغير ابراهيم من ناحية (دمبنسكى) .

أما محمد على فقد رفض فكرة ابراهيم ، أى وجود ضباط بولونيين فى كل الفرق وبالعدد الكبير الذى اقترحه ابراهيم باشا ، وقبل فقط أن يحضر ضباط بولونيين كمعلمين ومدربين فحسب ، ومن جانبه رفض ابراهيم أن يعطى إلى العدد القليل (٢٠ أو ٢٤ ضابطاً) الذى أراده (دمبنسكى) لتأليف هيئة أركان الحرب نفس المرتبات التى تعطى إلى الضباط الاتراك ، وفرصة الترقية

لزملائهم ، واعتقد (دمبنسكى) أن السبب فى تمسك ابراهيم أنه لا يريد تأليف هيئة أركان حرب ، يترتب على وجودها بسبب ما ينجم منه من تنسيق فى أعمال وحدات الجيش وفرقه المختلفة ضياع سلطة ابراهيم الشخصية وسيطرته على ضباط الآلايات وبقية القواد ، وزيادة على ذلك فقد أصر القائد البولونى على أن لا يقبل أحد من البولونيين فى الخدمة إلا بناء على اختياره هو فقط وبموافقته . فكان تمسك الرجلين بوجهة نظرهما سبباً فى تبدل الملاقات بينهما .

ويعزو (دمبنسكى) هذا التغير كذلك إلى سعايات بعض مواطنيه ضده وخصوصاً (زولك) و (بنيوسكى) لدى ابراهيم مما جعل الامور تتأزم لدرجة أن (دمبنسكى) لم يلبث أن قرر العودة إلى مصر حتى يعرض بنفسه الامر على محمد على ، ورفض أن يذهب إلى (غزه) لتدريب بعض فرق الفرسان هناك كما أراد ابراهيم . فكان هذا الاختلاف المعول الذى هدم مشروعات البولونيين وأدى إلى إخفاق البعثة البولونية العسكرية فى النهاية ، وعدم تشكيل هيئة أركان الحرب التى اقترحها (دمبنسكى) لتنسيق أعمال الجيش وجهوده العسكرية ، وكان هذا أهم ما اقترحه (دمبنسكى) فى الحقيقة لاصلاح « النظام الجديد » فى وقت قال (دمبنسكى) إن الجيش كانت تسوده الفوضى لانه لم تكن هناك هيئة أركان حرب أو ضباط رؤساء (قومندانات) ، بل كان هناك فقط ألايات متفرقة ، ولا وجود لوحدات أو فرق مؤلفة من ألايين تحت إمرة قائد ، كما لاتوجد أوامر يومية ، ونتيجة لذلك فقد انعدم أى اهتمام بالرجال الذين يحصدهم الموت حصداً بدون رحمة ولا شفقة .

وعندما رجع (دمبنسكى) إلى مصر فى ديسمبر سنة ١٨٣٣ كتب إلى محمد على رسالة طويلة عن مقابلته مع ابراهيم باشا ثم أعد قائمة بعدد الأعضاء الذين تتألف منهم هيئة أركان الحرب والضباط المعلمين فى قوات المشاة والفرسان وما يتكلفونه جميعاً من نفقات قدرها بمبلغ (٢٠٩ر٦٠٠) فرنكا ، واقترح على الباشا أن يستخدم ضابطين من الجنرالات البولونيين ، ثم قدم مشروعاً مطولا

« لتنظيم الجيش فى مصر والشام » (٢٩ ديسمبر ١٨٣٣) ، وكان أهم ما اشتمل عليه هذا المشروع إنشاء هيئة أركان حرب تضم ضباطاً بولونيين ثم إدخال إصلاحات فنية فى تشكيل الالايات المشاة والفرسان والمدفعية ، ثم تقسيم الجيش الى ست لواءات ، كل لواء يتألف من أربعة ألايات مشاة وألايين (أربعة) من الفرسان ، وعدد من البطاريات (المدفعية) ، ثم زيادة عدد الجيش النظامى الى (١٢٠٫٠٠٠) فى وقت الحرب (٨٤٫٠٠٠) فى وقت السلم ، وهذا عدا البدو والجنود غير النظاميين .

ولكن هذا المشروع لم ينفذ ،ولم يلبث (دمبنسكى) نفسهأن اضطر إلى مغادرة البلاد بعد قليل وتضافرت عدة عوامل سببت اخفاق (البعثة) . ولعل أهم هذه كما تقدم كان سوء التفاهم بين (دمبنسكى) وبين ابراهيم باشا : فقد اعتقد ابراهيم علاوة على ماتقدم أن الجنرال البولونى تنقصه الخبرة العسكرية الكافية لانه لم يصل إلى مراتب القيادة الكبيرة فى الحملات التى اشترك فيها ، وقضى أغلب الوقت فى (ليتوانيا) — فى عزلة جميلة — بعيداً عن الاعمال العسكرية والحروب العنيفة . أضف إلى هذا أن أحد مواطنى (دمبنسكى) البولونيين وهو (موزنيسكى Mosgynski-potkanohi) الذى التحق بخدمة ابراهيم باشا فى سوريا تحت اسم (ناديربيك) فى ديسمبر ١٨٣٢ ، كان قد اقترح على ابراهيم تعيين الجنرال (شلوبيكى Chlopieki)الذي تقدم ذكره ، بدلا من (دمبنسكى) .

وزيادة على ذلك فقد كان للاعتبارات السياسية أيضا أكبر الاثر فى اخفاق البعثة البولونية ذلك أن الدول التى ضغطت على محمد على حتى يقبل الصلح مع السلطان ، وضغطت على محمود الثانى حتى يتفق مع الباشا الثائر عليه ، لتمنع الروسيا من بسط سيطرتها على تركيا ، كانت حريصة على أن لا يعكر شىء صفو السلام الذى تم فى كوتاهيه ، وأن لا يزعج الباشا الباب العالي أو حليفته الجديدة روسيا . وعرف الباشا شأن بولنده مع الروسيا ، وأدرك تماما كما صرح بذلك الى (ميمو)

القنصل الفرنسى « أن وجود (دمبنسكى) فى خدمته سوف يلفت اليه الانظار ويثير الشكوك من جهة نواياه السلمية » . ومع ذلك فقد صمم الباشا على استخدامه، ولكن كان هذا فى يوليه ١٨٣٣، وبعد وصول (دمبنسكى) نفسه الى الاسكندرية. بيد أن الموقف قد تغير فى الشهور القليلة التالية وبات من المنتظر فى بداية عام ١٨٣٤ أن يصل الى مصر القنصل الروسى الجديد (دوهاميل Duhamel) ويهم الباشا أن تظل علاقاته مع روسيا ودية ، ولا يريد بسبب وجود البولونيين فى مصر ، وبسبب « القضية » البولونية أن تحدث مشكلات جديدة قد تزيد الموقف تعقيداً ، فى وقت لم يدع (دمبنسكى) نفسه الفرصة تمر بدون أن يظهر عداءه السافر والمتطرف للروسيا ، وعزمه على أن يتخذ من مصر — كما كتب القنصل الانجليزى (كامبل Campbell) الى حكومته (فى ٢١ يوليه ١٨٣٣)— « نقطة ارتكاز لتأليف جيش بولندى» استعداداً لاستخدامه ضد الروسيا. بل ان (دمبنسكى) منذ أن وصل الى الاسكندرية (فى يوليه ١٨٣٣) وعلم بقرب حضور (دوهاميل) لم يتردد عن تقديم النصح الى بوغوص حتى يمنع الباشا دخول القنصل الروسى إلى البلاد لما يترتب على هذا العمل من آثار عظيمة فى نفوس المسلمين قاطبة كما قال « واتجاه الانظار جميعها صوب محمد على كرجل المستقبل الذى يتم على يديه تخليص تركيا » . ولذلك كان كل ما أمكن الباشا أن يوافق عليه فى هذه الظروف هو استقدام عدد محدود من البولونيين يستخدمون « كتعليمجية » فى الجيش مثلهم فى ذلك مثل بقية الضباط في جيشه من الأمم الأخرى .

على أنه لسوء حظ البعثة ، لم تلبث أن ترددت الاشاعات عقب وصول (دمبنسكى) إلى الاسكندرية بعد مقابلته مع ابراهيم باشا ، بأن هناك حوالى (أربعمائة) جندى على وشك مغادرة مرسيليا فى طريقهم إلى مصر. وهى إشاعات روجها بعض البولونيين أنفسهم المنشقين على (دمبنسكى) من ناحية ، وبعض اليونانيين الذين كانوا فى خدمة روسيا ، وغير هؤلاء أيضاً . ثم قويت هذه الاشاعات حتى تناقلها قناصل الدول أمثال (ميمو) و (كامبل) ، لدرجة

أن (دمبنسكى) نفسه كاد يعتقد بصحتها . فغضب الباشا وأرسل أوامره المشددة لمنع هؤلاء البولونيين من النزول فى الاراضى المصرية إذا حضروا ، كما أمر باعداد سفن لنقلهم على نفقته والعودة بهم الى أى ميناء جاءوا منه . وساء (دمبنسكى) اصدار هذه الأوامر التى رأى فيها اهانة لمواطنيه ، وقرر عدم البقاء فى مصر والاستقالة من خدمة الباشا . وعبثاً حاول الباشا اقناعه عن طريق بوغوص بأن عدم قبول هؤلاء الجنود لعدم اغضاب الروسيا أو الحكومتين الفرنسية والانجليزية ، لا يغير شيئاً من موقف (دمبنسكى) ، ثم طلب إليه البقاء فى خدمته ، ولكن (دمبنسكى) أصر على ترك الخدمة . ومع ذلك فقد كان من رأي (كامبل) أن صدور أوامر الباشا القاطعة فى هذه المسألة فى الوقت الذى وصل فيه (دوهاميل) فعلا الى الاسكندرية (١٣ يناير ١٨٣٤) كان من حسن حظ الباشا ، لأن (دوهاميل) كما علم (كامبل) كان يحمل تعليمات من حكومته « بالضغط » على محمد على كى يخرج (دمبنسكى) وجميع البولونيين من خدمته . وكان من المحتمل أن يرفض محمد على اجابة هذه الرغبة حتى لا يقال عنه إنه يخشى الروسيا وكذلك محافظة على مركزه فى الأمة العثمانية .

وفى أبريل ١٨٣٤ غادر (دمبنسكى) الاسكندرية ، فوصل مرسيليا فى ١٧ أبريل ، وبذلك تكون قد انتهت البعثة البولونية . وقبل مغادرته الاسكندرية كتب (دمبنسكى) الى محمد على فى ٢ مارس ١٨٣٤ يقول ضمن خطاب أوجز فيه مشروع تنظيم الجيش : « ان جيش جنابكم العالى فى حاجة الى رجل ماهر حتى يستطيع تنفيذ المشروع الذى وضعته لتنظيمه ، وينبغى أن يحدث هذا بكل سرعة ممكنة . فقد عملتم جنابكم العالى كثيراً حتى توجدوا جنوداً ، ولكنكم لم تفعلوا شيئاً تقريباً لتشكيل وتنظيم جيش والمحافظة عليه وتوحيده والتأكد من الوسائل التى بفضلها يستطاع امداده بالرجال من غير أن يلحق الاذى والخراب بالبلاد ، واعداد القواد (الجنرالات) لقيادته » . ومن الواضح

أن ما يعنيه (دمبنسكى) كان افتقار الجيش الى هيئة أركان حرب منظمة وفعلية قبل أى شىء آخر .

ومع ذلك فان خروج البعثة البولونية من الميدان لم يؤثر شيئاً فى مستقبل النظام الجديد كما قال (ميمو) القنصل الفرنسى (سليمان باشا الفرنساوى) ذلك الرجل الذى تم بفضل جهوده زيادة عدد الجيش وتشكيل هيئة أركان الحرب . ومما يجدر ذكره أن أحداً لم يساوره شك فى أن الجيش المصري منذ أن انتهت الحرب الشامية الأولى قد أخذ يتأخر بطريقة ظاهرة لدرجة أن سليمان الفرنساوى نفسه — كما يقول (دوهاميل) فى رسالة بعث بها إلى حكومته فى ٩ مايو ١٨٣٤ ، أى بعد مغادرة (دمبنسكى) البلاد بشهر واحد . كان من رأيه أنه إذا استمر الحال على ذلك ، فان الجيش لا يلبث أن ينهار تماماً فى ظرف ثلاث أو أربع سنوات . وكان من الواضح أن نقطة الضعف الكبيرة فى هـذا الجيش ، حاجته الملحة الى الضباط المـاهرين . وقد بنى (دمبنسكى) مشروعه على ضرورة تأليف هيئة أركان حرب تضم إليها نخبة من كبار الضباط القادرين أراد أن يستقدمهم من بين المهاجرين البولونيين ، وهو « الاصلاح الذى رفضه ابراهيم باشا فى الظروف التى سـبق ذكرها ». أضف إلى هذا أن قوة الجيش العامل كانت لا تتناسب مع عدد سكان البـلاد ، ولم يتوقع المختصون مهما اشتدت أساليب المسئولين فى تجنيد الرجال أن يتمكن هؤلاء من ملء الفراغ الذى يحدث فى صفوف الجيش دائماً وهو فراغ كان (دمبنسكى) يعزوه إلى انعدام التنسيق فى أعمال ونشاط فرق الجيش والآلايات المختلفة ، وبالتالى لعدم وجود هيئة أركان حرب منظمة مدعمة ، الأمر الذى أدى إلى تحمل الجيش خسارة عظيمة فى الأرواح والعتاد دائماً . وزيادة على ذلك فقد كان الاضطراب وعدم النظام منتشراً فى جميع فروع الخدمة العسكرية . وعلى ذلك فقد كتب (دوهاميل) فى رسالته المذكورة (٩ مايو ١٨٣٤) : « ان الجميع فى القاهرة مهتمين بالتنظيم الجديد للجيش ، وهو التنظيم الذى أظهر (دمبنسـكى) شدة الحاجة إليه فوراً ومن غير إمهال » .

بيد أن التنظيم الجديد كان فى الحقيقة محدوداً ، فظل ديوان الجهادية على الرغم من وجود النظار الأكفاء أمثال أحمد باشا يكن وخورشيد باشا عبارة عن أداة سكرتارية ، أكثر من أى شيء آخر، كما كان العهد به فى أول الأمر مزدحماً بالكتبة — وكان هؤلاء من القبط الخبيرين بالأعمال الحسابية — الذين كانوا يهملون قيد أكثر المسائل وحلولها — وأما هيئة أركان الحرب فقد بقيت كذلك على حالها ، وكل ما هو معروف عن تنظيمها فى هذه الفترة لايعدو اختيار سليمان بك الفرنساوي فى عام ١٨٣١ لرئاستها ، وقد رقى سليمان الفرنساوى فى عام ١٨٣٣ إلى رتبة (ميرمدان) وأعطى الباشوية بعد انتصار قونية . ولعل عدم تنظيم هيئة أركان الحرب بالشكل الذى يمكنها من أداء المهمة التى تضطلع بها هيئات أركان الحرب فى تعبئة الجيوش وعلى النحو الذي أشار به (دمبنسكى) ، كان أخطر نواحى النقص فى هذا التنظيم الجديد . وقد ظهرت آثار هذا النقص بوضوح عند ما كثرت خسائر الجيش فى حملاته الأخيرة فى أثناء الحرب السورية الثانية ، واضطرار قائده الأكبر ابراهيم باشا إلى التقهقر من الشام .

يقابل ذلك أن العناية بزيادة الجيش العامل كانت كبيرة بسبب الحاجة الظاهرة إلى الجند لارسالهم إلى سنار وكردفان وبلاد العرب والشام ، فبلغ عدد الجيش البرى ١٥٠ ألفا فى عام ١٨٣٩ ، وهذا عدا القوة غير النظامية التى بلغت ٢٢ ألفاً وكذلك استمرت العناية بالمدفعية وتولى أدهم بك الاشراف على مصانع القلعة ؛ وكان يعاونه الضابط الأسبانى (سيجويرا Antonio Seguera) أو (سكورابيك) وغيره من الضباط الفرنسين ، وقد عهد إلى (سيجويرا) بالاشراف على مدرسة المدفعية بطره حتى عام ١٨٣٦ ثم خلفه خليل افندى ثم الضابط الفرنسى (برونو Brunhaut) . وفى عام ١٨٣٧ كان لدى الباشا أربعة ألايات (مشاة) مدفعية وألايان من المدفعية الراكبين وأورطة مدفعية للحرس . وكذلك زيد عدد الآلايات الفرسان ، فبلغ فى عام ١٨٣٧ أيضا خمسة عشر منها ألايان الحرس .

وتأسست مدرسة المهندسخانة فى بولاق فى مايو ١٨٣٤ لاعداد المهندسين العسكريين الفنيين بدلا من فرق (البلطه جى) الذين اعتمدت عليهم الآيات المشاة فى إقامة الجسور والكبارى وتجهيز الألغام ، وهذا إلى جانب استخدام خريجى هذه المدرسة (ومدرسة الهندسة التى تأسست قبل ذلك منذ ١٨١٦) فى أعمال حفر القناوات والرى وما إلى ذلك .

ولما كان نشاط هؤلاء محدوداً فقد ظل الجيش فى الحقيقة فى حاجة ظاهرة إلى الضباط المهندسين أو الجنود المختصين بأشغال الاستحكامات وإنشاء الكبارى وغير ذلك .

والواقع أن الجيش المصرى فى هذه الآونة كان ينقصه الضباط المدربون الأكفاء . قال الجنرال (فيجان) « كانت فرق الجيش جيدة ، ولو أن مظهرها لم يقنع تماماً أولئك الأوربيين الذين تعودوا على مشاهدة الجندى الفرنسى أو الالمانى بمظهره الفخم وهو يتقلد أسلحته ، غير أن المهم حقيقة هو أن هذا الجيش قاتل جيداً وأحرز سلسلة طويلة من الانتصارات ، وصمد فى وجه الهزائم بنشاط ، الأمر الذى يجعله يزهو مفتخراً بذلك كله ، ولا يجب أن يغيب عن ذهننا لمجد هذا الجيش وفخاره أن حكومة شارل العاشر فكرت فى طلب معاونته عند ما جهزت حملتها ضد الجزائر . ولكن فرق الجيش (أو الجنود) لم يعرفوا ولم يريدوا أن يبلغوا ذلك المستوى الذى وصلت إليه الاداة التى فى أيديهم ، فقد كتب الملازم فافيه Faviers فى عام ١٨٣١ « أن الضابط التركى كان يعتقد أنه إنما ينقض شريعة أوعقداً إذا هوسمح لنفسه بأقل رغبة فى الوقوف على معلومات ومعارف جديدة ، وكثيراً ماشاهد الانسان بعض ضباط المشاة يرفضون بعناء السير بخطوات منظمة ، بل كانوا يسيرون كما يشاءون ، كما لو كانوا يتنزهون على رأس الكتائب أوالطوابير. وأما الفرسان فكان هناك كوكبات على الخيول مع ضباطهم يجهلون مبادىء الفروسية الأولية » . وكذلك قال الضابط (دى بفور دوتيول De Beaufort d'Hautpoul) فى عام ١٨٣٥ « إن عناصر هذا الجيش طيبة جداً

ولكن لا يوجد قواد أو ضباط مثقفين ، وأما صغار الضباط فيكادون لا يعرفون شيئاً »
وبالاختصار كما استمر الجنرال (فيجان) يقول كان الرئيس لا يقدر المرءوس (أى الجندى) ولا يشعر بحب نحوه أو اهتمام بأمره ، ومن الوجهة الأدبية كان الرئيس هو الذى يتبع المرءوس بدلا من أن يسبقه ، ويكون له في كل زمان ومكان قدوة حسنة ومثالا يحتذى به ، وهذا كان أحد أسباب الضعف الذى يجب إظهاره ، لأنه كان من المتوقع فى آخر الأمر إذا اختفى أولئك الذين أحيوا الجيش وأوجدوه أن يصبح هذا من العوامل التى تعرض جهودهم الجبارة إلى العطب والتلف » .

ومع ذلك ، ومهما يكن من أمر هذا القول ومبلغه من الصحة واتفاقه فى بعض نواحيه مع ما ذهب اليه الجنرال (دمبنسكى) عندما انتقد الجيش المنتصر فى الشام ، ذلك الجيش الذى كان يسير حثيثاً فى طريق المجد والشهرة ، فقد أبلى هذا الجيش (أو النظام الجديد) بلاء حسناً فى جميع المعارك التى اشترك فيها بشهادة جميع المعاصرين ، ومنهم أولئك الذين كانت تحدوهم فى الحقيقة الرغبة الصادقة عند توجيه انتقاداتهم ليصل الجيش إلى درجة الكمال التى ينشدها محمد على نفسه .

أما مصادر البحث فكثيرة متنوعة ومنها هذه الاشارات التى نجدها فى بعض كتابات المعاصرين ، وأكثرها إشارات عابرة ، بينما تذخر جميعها بأخبار الجيش فى عصر محمد على . ولذلك فقد اكتفينا بذكر المصادر التى تتصل مباشرة بالموضوع . وفيما عدا هذا نود أن نشير إلى الكتب العربية التى تناولت نشاط الجيش وتنظيمه ، ولو أنها أغفلت كذلك ذكر البعثة البولونية . ومن أهم هذه الكتب مؤلفات المرحوم الأمير عمر طوسن وهذه كثيرة ، وكذلك مؤلف الأستاذ المؤرخ (اليمباشى) عبد الرحمن زكى : (الجيش المصري فى عهد محمد على باشا الكبير . القاهرة ١٩٣٩) . ثم مؤلف زميلنا الباحث والمؤرخ الأستاذ الدكتور أحمد عزت عبد الكريم : (تاريخ التعليم فى عصر محمد على القاهرة ١٩٣٨) . وهذا سفر قيم

لاغنى عن الرجوع إليه للوقوف على تاريخ المدارس التى أنشئت لتزويد الجيش بالضباط والاخصائيين فى مختلف الفنون . وأما أهم المصادر الأجنبية فمنها :

BENIS (ADAM GEORGES).—Une Mission Militaire Polonaise En Egypte (2 vols). Caire 1937.

BORORING (J). —Report on Egypt and Candia. London 1840.

CATTAUI (R). —Le Règne De Mohamed Aly D'après les Archives Russes En Egypte. Tome II. (Première Partie). Roma 1933.

DOUIN (G), —Une mission militaire française auprès de Mohamed Aly. Caire 1923.

MARMONT (MARÉCHAL). —Voyage du M. M. duc de Raguse etc. (4 vols) Paris 1837.

MARRO (G), —Il Corpo Epistolare Di Bernardins Drovelti. (Volumo Prims). Roma 1940.

VINGTRINIER. (A.) —Soliman. Pacha etc, Paris 1886.

WEYGAND (LE GÉNÉRAL).—Histoire militaire de Mohammed Aly et ses Fils. (2 vols.). Paris 1936.

PLANAT. (J) —Histoire de la regénération de l,Egypte. etc. Paris 1836.

نشأة الشعر الفارسى الإسلامى

بقلم

الدكتور ابراهيم أمين الشواربى

إذا زعم العرب أن أول من قال الشعر بلسانهم هو « آدم » أبو البشر عند ما رثى ابنه هابيل ، وكذلك إبليس عندما تشفى من آدم وسلالته[1] ، فلا أقل من أن يزعم الفرس أن أول من قاله من بينهم هو ملكهم الفتىّ « بهرام » الذى تربى قبيل القرن الخامس الميلادى بين مناذرة الحيرة ، فاستطاع أن يتفقه فى لغتهم العربية ، وأن يتفقه كذلك فى كل ما كانوا يروونه من منظوم ومنثور .

وزعم الفرس هذا طلى فى ذاته ، فما دام الفرس قد وجدوا أن أشعارهم الفارسية الاسلامية تجرى على غرار الشعر العربى ، فلا بأس من أن يزعموا أن أول من قالها رجل خبير باللغة العربية يستطيع أن يقول الشعر بلسان العرب ، وأن يحاكيه أيضا بلغته الفارسية فيقول شعراً عربياً إذا شاء ، ويقول شعراً فارسيا إذا شاء ، ولن يكون ذلك الرجل الذى ملك القدرة على اللسانين

---

(١) انظر الطبرى ، ج ١ ص ٧٢ طبع المطبعة الحسينية ، وكذلك المسعودى ج ١ ص ٢٠ طبع المطبعة البهية وكذلك ص ٢٠ من « تذكرة الشعراء » لدولتشاه السمرقندى طبع ليدن سنة ١٩٠٠ والأبيات التى نسبوها الى آدم فى رثاء ابنه تبدأ بهذين البيتين المعروفين :

تغيرت البلاد ومن عليها ... فوجه الأرض مغبر قبيح
تغير كل ذى طعم ولون ... وقل بشاشة الوجه المليح

أما الأبيات التى نسبوها الى ابليس فهى :

تنح عن البلاد وساكنيها ... وها فى الخلد ضاق بك الفسيح
وكنت بها وزوجك فى قرار ... وقلبك من أذى الدنيا مريح
فلم تنفك من كيدى ومكرى ... الى أن فاتك الثمن الربيح
فلولا رحمة الجبار أضحى ... بكفك من جنان الخلد ريح

إلا « بهرام » ، فقد وردت الأخبار عنه بأنه « كان منقطع النظير فى الملوك ، جامعاً للآداب فصيحا باللغات ، فكان يتكلم فى يوم الحفل والاحتشاد بالعربية وفى يوم العرض والإعطاء بالفارسية ، وفى مجلس العامة بالدرية ، وعند الضرب بالصوالجة بالفهلوية ، وفى الحرب بالتركية ، وفى الصيد بالزابلية ، وفى الفقه بالعبرية وفى الطب بالهندية ، وفى النجوم بالرومية ، وفى السفينة بالنبطية ، ومع النساء بالهروية »[1] .

ومادام « بهرام » قد اشتهر بأنه قادر على الإنشاد بالعربية والفارسية ، فقد سارع الرواة بذكر أمثلة من أشعاره التي قالها فى هاتين اللغتين ، حتى يؤيدوا بهذه الأمثلة زعمهم الذى زعموه ، وحتى يؤكدوا أيضا أن الشعر الفارسى لم يكن وليد الشعر العربى فى إسلامه ، بل كان أيضا زميله وقرينه فى جاهليته وسابق أيامه .

ومن طريف ماروره من أمثلة أشعاره العربية هذان البيتان اللذان قالهما عندما استقر به الملك فتقدم إليه جماعة من خواصه ينصحون له أن لا يدع أيام الشباب تمر دون أن يختار خريدة فريدة يجعلها شريكة لحياته ، ولكنه كان على مايظهر ، عازفا عن الزواج مشغولا بما عرف عنه من عزف وقصف ، فأجابهم بأنه ليس له من جنس الملوك عديل ، ومن أجل ذلك فليس له إلى نيل المحال سبيل[2] :

يرومون تزويجى من الكفو طلبًا ... ومالى من جنس الملوك عديل
أرى أن مثلى كالمحال وجوده ... وليس إلى نيل المحال سبيل

وكذلك حكى ابن خرداذبه أن « عدى بن زيد » راوية الحيرة روى لبهرام الآبيات الآتية[3] :

لقد علم الأنام بكل أرض ... بأنهم قد اضحوا لى عبيدا
ملكت ملوكهم وقتلت منهم ... عزيزهم المُسوَّد والمسودا

---

(١) انظر ص ٥٥٥ من « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » للثعالبي ، طبع زوتنبرج بباريس سنة ١٩٠٠

(٢) انظر ص ٢٠ ج ١ « لباب الألباب » لمحمد عوفى طبع ليدن سنة ١٩٠٦

(٣) انظر ص ٥٥٦ من « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » .

وكنت إذا تشاوس ملك أرض ... عبأت له الكتائب والجنودا
فيعطيني المقادة أو أوافى ... به يشكو السلاسل والقيودا

وأنه أيضا قال مفاخراً [1] :

أقول له لما فضضت جنوده ... كأنك لم تسمع بصولات بهرام
فاني لحامى ملك فارس كله ... وما خير ملك لا يكون له حامى

وربما نسب الرواة لبهرام أبياتاً عربية أخرى غير هذه التى ذكرناها ، وربما ادعى « محمد عوفى » وهو أقدم كاتب لتراجم شعراء الفرس أنه رأى ديوانه فى خزانة من خزانات الكتب فى بخارى ، وأنه حفظ منها بعض أشعاره ونقل منها بعضها الآخر [2] ، ولكن من عجب أنهم حينما أرادوا أن يذكروا أمثلة أشعاره الفارسية لم يظفروا إلا بمثال واحد ، قوامه بيت واحد ، يجعله بعض الرواة بشطريه من مقولة « بهرام » بينما يروي البعض الآخر أن « بهرام » لم يقل منه إلا شطرته الأولى ، وأما الشطرة الثانية فمن قول معشوقته « دلآرام » التى ورد الخبر عنها أنها كانت فتاة جميلة تمتاز بالظرف والكياسة وجودة الطبع ، فاصطحبها « بهرام » معه وخرج متصيداً فى يوم من الأيام ، وأبدى من ضروب الشجاعة والبلاء ما مكنه من صيد أسد كاسر ، فرح بصيده كثيراً ، فأخذ يترنم بكلمات موزونة سمعتها معشوقته « دلآرام » وكانت ذكية حادة الطبع تجيزه فى كل مايقول، فأجازته هذه المرة بشطرة أخرى من الشعر ، فكان من مجموع الشطرين هذا البيت الفارسى الذى يروى على أكثر من وجه واحد [3] ، فأما شطرته الأولى التى قالها « بهرام » فهى :

منم آن پيل دمان ومنم آن شير يله

ومعناها : أنا ذلك الفيل الهائج ، وأنا ذلك الأسد الكاسر

---

(١) انظر ص ١٩ ج ١ « لباب الألباب » .
(٢) نفس المرجع والصحيفة
(٣) انظر ص ٢٩ من تذكرة الشعراء لدولتشاه طبع ليدن سنة ١٩٠٠ م

وأما شطرته الثانية التي قالتها « دلآرام » فهي :

نام بهرام ترا وپدرت بو جبله

ومعناها : واسمك بهرام وأبوك هو « أبو جبله » .

وقال بعض الرواة إن البيت بأجمعه من إنشاء « بهرام » وإنه قاله على سبيل الفخر على هذا الوجه[1] :

منم آن شير شله ومنم آن ببر يله   منم آن بهرام گور ومنم آن بوجبله

ومعناه : أنا الأسد القاتل ، وأنا النمر الكاسر
أنا بهرام جور ، وأنا « أبو جبله »

***

والتكلف ظاهر في مثل هذه الروايات السقيمة المصطنعة ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على حقيقة بسيطة واحدة ذاعت بين القدماء ، هي أنهم عرفوا أن « بهرام جور » اشتهر بين ملوك الساسانيين بأنه كان شاعراً ينظم القريض وأن أشعاره قد ضاعت كلها كما ضاعت أشعار الساسانيين جميعاً ، فلا بأس عليهم إذا اخترعوا الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لإقامة دعواهم والتدليل على قضاياهم ، ويروي صاحب المعجم تأييداً لهذا الرأي[2] : « انه رأى في بعض كتب الفرس أن علماء عصر بهرام لم يعيبوا عليه شيئاً من أخلاقه وأحواله إلا قول الشعر ، فلما وصلته نوبة الملك واستقر له الحكم ، تقدم إليه الحكيم

---

(1) هذه هي رواية « غرر أخبار ملوك الفرس وسيرهم » ص ٥٥٧ ، وهي تختلف عما ورد في « لباب الألباب » ج ١ ص ٢٠ حيث ذكر هذا البيت بالنص الآتي :

منم آن شير كله منم آن بيل يله   نام من بهرام گور وكنيتم بوجبلة

ومعناه : أنا الأسد المفترس ، وأنا الفيل الكاسر ، واسمي هو بهرام جور ، وكنيتي هي أبو جبله. أما المعجم في معايير أشعار العجم لشمس الدين محمد بن قيس الرازي فيورد هذا البيت (ص ١٦٩) بالنص الآتي :

منم آن بيل دمان ومنم آن شير يله   نام من بهرام گور كنيتم بوجبله

(2) انظر المعجم ص ١٦٩

« آذرباد بن زرادستان » وقال له : إن إنشاء الشعر يعتبر من أكبر معايب الملوك وأدنى عاداتهم لأنه مبنى على الكذب والزور والمبالغة الفاحشة والغلو المفرط ، ومن أجل ذلك فقد أعرض عنه فلاسفة الأديان وذموه . فامتنع بهرام جور بعد ذلك عن قول الشعر ولم يستمع اليه ونهى عنه أقاربه وذويه .. » .

فترة الانتقال :

ومن أسف أن مؤرخ الأدب إذا شاء أن يبتعد عن مثل هذه الروايات المصطنعة والأشعار المنتحلة لا يستطيع أن يظفر بمثل واحد من الشعر الفارسى القديم الذي تغنى به الإيرانيون قبل الأسلام على عهد الساسانيين أو من سبقهم من الدول الغابرة ، وربما كان السبب فى ضياع هذه الأشعار راجعاً إلى سبب واحد هو الفتح الاسلامى لأيران ، فقد استتبع دخول الأسلام فيها أن اصطبغت هذه الامة الخالدة بصبغة عربية مفاجئة طغت على كل شيء حتى اتسعت الثغرة بين القديم والحديث ، فأخذ القديم يتقلص فى سرعة وعجلة ، وأخذ الحديث يزحف بقضه وقضيضه ليأخذ مكان القديم الراحل والعتيد الزائل . وليس عندي من شك فى أن الضربة القاصمة التى منى بها الأدب الفارسى القديم بما اشتمل عليه من منظوم ومنثور إنما أصابته عند ما استبدل الفرس كتابتهم البهلوية القديمة واستعاضوا عنها بالخط العربى وحروف الهجاء العربية ، فقد كان هذا التغيير وحده كافياً لأن ينسى الجيل الجديد من الفرس تراثهم القديم ، وأن يعدوا أنفسهم بعد ذلك لشيء جديد ربما كان خيراً كله ، وربما كان شراً كله ، وربما كان وسطاً بين الخير والشر ، وهذا ما أزعم أننا مصادفوه فى الشعر ، خاصة أثناء نشأته فى القرنين الأولين من دخول الأسلام فى إيران .

ولست أحب أن يفهم القارىء أنى أقصد بقولى هذا أن استبدال الكتابة البهلوية بالخط العربى كان سبباً فى توقف إنشاد الشعر الفارسى ، بل على العكس

من ذلك ظل الفرس يقولون شعرهم الذى اعتادوه ، وظلوا يتغنون بأغانيهم التى عرفوها ، وكل ما هنالك أن الصلة انقطعت بين القديم والجديد فلم يعودوا يستطيعون قراءة القديم ، ولم يعد لهم من نهج يحتذونه فى الشعر إلا ما جلبه الفاتح معه من شعر عربى ، فأخذوا يقلدونه ويحاكونه ويخضعون أغانيهم الأصلية لأساليبه وطرق أدائه ، فكان لهم من تقليده ومحاكاته هذا الشعر الجديد الذى عرف منذ ذلك الوقت بالشعر الفارسي الحديث ، أو الشعر الفارسى الاسلامى .

تطور الشعر الفارسى :

والشعر الفارسى ، أو الفارسى الاسلامى ، تعبير يطلقونه على وجه التحديد على ذلك النوع من الشعر الفارسى الذى صاغه الفرس فى اللغة الفارسية التى نشأت عقب الفتح العربى واعتناق الفرس للاسلام فى بداية القرن الأول الهجرى ، وقد استمرت هذه اللغة مستعملة منذ ذلك الوقت حتى أيامنا هذه ، وأصابها قليل جداً من التغير خلال القرون الثلاثة عشر الماضية بحيث نجد أن أقدم الآثار الأدبية الفارسية لا تكاد تتميز عن الآداب الفارسية المعاصرة إلا ببعض الخصائص اللغوية المتعلقة بقليل من المفردات والأساليب .

وقصة تطور الشعر الفارسى القديم إلى شعر إسلامى حديث قصة ممتعة حقاً ، فقد نستطيع أن نتصور أن الفتح الاسلامى لايران لم يوقف الناس عن التحدث بالفارسية ، ولم يمنعهم من إنشاء أشعارهم القديمة بالكيفية التى اعتادوها ؛ وليس من شك فى أن الناس ظلوا يتحدثون لغتهم ، وأن شعراءهم ظلوا ينشدون أشعارهم كما كانوا يفعلون من قبل ، وكل ما هنالك أن اللغة الفارسية والأدب الفارسى امتنعا على الأقل طوال القرنين الأول والثانى الهجريين من أن يكونا لغة الخاصة أو لغة الدولة وآدابها ، فأصاب اللغة والأدب الفارسيين وهن شديد أنزلهما إلى لغة العامة وآداب العامة ، وأصبحت اللغة العربية وحدها هى لغة الدولة ولغة الأدب ولغة السادة ولغة كل من يريد أن يتصل بهؤلاء السادة حباً فيهم أو تملقاً لهم .

والأمثلة كثيرة على أن حكام إيران ظلوا فترة طويلة لا يعترفون إلا بالعربية لغة لكل ما يصدر عنهم ، فقد روى نظام الملك فى « سير الملوك » : « أنه منذ زمان الخلفاء الراشدين إلى أيام السلطان محمود الغزنوي كانت القوانين والأوامر والمنشورات تصدر بالعربية ، وكان استعمال الفارسية فيها يعتبر من أشنع العيوب ، واستمر الحال على ذلك إلى أيام عميد الملك أبى نصر الكندرى الذى تولى الوزارة لألب أرسلان السلجوقى فأمر رجاله أن يصدروا القوانين والأحكام والأوامر باللغة الفارسية » .

ويروون أيضاً أن الأمير عبدالله بن طاهر كان فى نيسابور يوماً فأحضر إليه شخص كتاباً وأراد أن يهديه له فلما سأله عن الكتاب قال هو قصة « وامق وعذرا » وأنها حكاية جميلة وضعها الحكماء لـ « كسرى أنوشيروان » فأمر رجاله أن يطرحوا الكتاب فى النهر وأن يقوموا بحرق ما يوجد من كتب العجم والمجوس وقال لصاحب الكتاب عبارته المأثورة : « إنا أناس لا نقرأ إلا القرآن والحديث ولا نريد عنهما حولا ، وهذا الكتاب لا يفيدنا ، وهو من تأليف المجوس فهو مردود لدينا [1] » .

أمثلة الشعر العامى :

وقد استطاعت الكتب العربية أن تحفظ لنا مثالين من هذا الشعر العامى الذى كان ســـائداً فى أنحاء إيران خلال القرنين الأول والثانى الهجريين ، أى فى هذه الفترة المظلمة من تاريخ الشعر الفارسى ، حينما كان آخذاً فى التطور والانتقال من جاهليته إلى إسلامه .

---

(١) انظر ص ٣٠ من كتاب « تذكرة الشعراء » لدولتشاه ونص العبارة الفارسية كما يلى :

« ما مردم قرآن خوانيم بغير از قرآن وحديث پيغمبر چيزى نميخواهيم ما را ازين نوع كتاب دركار نيست واين كتاب تأليف مغانست وپيش ما مردود است » .

ولاشك أن هذين المثالين ، على ما بهما من عيوب وهنات ، يؤكدان الفكرة التى ذهبنا إليها من أن الشعر الفارسى فى هذين القرنين أصبح شعر السوقة والعوام يعبرون به عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، بينما أنفت منه طائفة الخاصة والمثقفين ، لأن التيار الجديد الذى أتى مع العرب كان قد طواهم فى طوفانه وشغلهم بجريانه فأخذوا يتحدثون بلغة العرب وينشدون الشعر على نسقهم ومناهجهم .

أما أول هذين المثالين فقد رواه الاصفهانى فى أغانيه[1] وابن قتيبة فى طبقاته[2] والجاحظ فى بيانه[3] ، وخلاصته أن « عباد بن زياد » نصّب واليا على سجستان فى أيام خلافة يزيد بن معاوية (٦٠ — ٦٤ هـ) فأراد الشاعر المعروف « يزيد ابن مفرغ الحميرى » أن يذهب معه الى سجستان ، فلما علم بذلك عبيد الله بن زياد أشفق على أخيه عباد من صحبة هذا الشاعر العابث وأحس أن عاقبة هذه الصحبة لن تكون إلا شرا لأن أخاه طَرِف ملول ، وهذا الشاعر نزق عجول ، ولا بد أن تقع الفرقة بينهما فتنتهى إلى اللوم والهجاء والنفور ، ولكن يزيد أصر على مصاحبة « عباد » فلم يبلغ الرفيقان سجستان إلا بعد أن فسد الأمر بينهما أثناء الطريق ، فقد كان عباد عظيم اللحية ، فعبثت الريح بها ودخلت فيها فنفشتها ، ورأى الشاعر العابث منظرها الكث فهمس فى أذن رجل الى جنبه بيت من الشعر انفلت به لسانه فقال :

ألا ليت اللحى كانت حشيشا فنعلفها خيول المسلمينا

فنقل الرجل هذا البيت إلى رفاقه ، فتضاحكوا به وتهامسوا فيما بينهم حتى بلغ البيت مسمع عباد فوقعت الموجدة فى قلبه وأخذ يتحين الفرصة للايقاع بهذا الشاعر الماجن الذى عبث بلحيته خاصة ، وبلحى المسلمين عامة .

---

(١) انظر الأغانى ج ١٧ ص ٥٦

(٢) انظر طبقات الشعراء طبع ليدن ص ٢١٠

(٣) انظر البيان والتبيين ج ١ ص ١٠٨ طبع مصر سنة ١٩٢٦ وكذلك « تاريخ سيستان » ص ٩٦ طبع طهران سنة ١٣١٤ هـ . ش

فلما قدم «عباد» سجستان اشتغل بحروبه وخراجه عن شاعره ، ولم يمد له يده بشيء من العطاء حتى تكاثر عليه الدين وضيق عليه الغرماء ، فامتد لسانه بهجاء عباد وذمه ، فأمر عباد رجاله أن يكبسوا بيته ثم سجنه بعض الوقت وأفرج عنه بعد ذلك على أن يتوب ويرعوى .

ولكن « ابن المفرغ » انتهز الفرصة وفر من سجستان إلى الشام وأخذ يتنقل فى ربوعها ، ويقول الشعر فى هجاء عباد وآل زياد ، ويكتبه على الجدران فى كل خان ومكان ينزل به ، حتى تناقله الرواة والمسافرون ، وأشاعوه حتى ورد البصرة ولهجت به الألسنة ، وقد أثارت أشعاره حفيظة آل زياد جميعاً وعلى الخصوص عبيد الله بن زياد ، فما زال يتحين الفرص حتى قبض عليه عند « المنذر بن الجارود » فأخذه إلى البصرة وسقاه نبيذاً حلواً قد خلط معه الشبرم فأسهل بطنه ، وطوف به فى المدينة على هذه الحال الشنيعة ، وقد قرنه بهرة وخنزيرة فجعل يسلح والصبيان يتبعونه ويعبثون به ويسألونه عن حاله قائلين له بالفارسية : « أين چيست ؟ » فيجيبهم :

آبست نبيذ است عصارات زبيب است

سميه روسبيذ است

ومعنى هذه الفقرات :

— انه ماء ، انه نبيذ ، وهو عصارات الزبيب ، وسمية عاهرة فاجرة . . . ! !

وقد شاء الشاعر بهذه الشطرات أن تشيع روايتها بين الصبية فنظمها لهم فى لغتهم الفارسية البسيطة ، فجاءت أقرب ما تكون إلى لغة الأطفال التى لا تعرف التكلف والتصنع . ولا شك أن هذه الشطرات قد شاعت فى البصرة وتناقلها الناس فيما بينهم ، فأما الأطفال فقد ظنوا أن « سمية » هى الخنزيرة التى يجرها لأنه كان يسميها بهذا الاسم ، وأما الرجال فقد عرفوا مكان التعريض الذى وشت به هذه التسمية وعرفوا أن الشاعر قد انتقم لنفسه بهذه الشطرات البسيطة الساذجة مما ناله من شين وتعذيب على أيدى آل زياد .

وشبيه بهذه الأشعار العامية ما ورد فى المثل الثانى الذى رواه الطبرى فى تاريخه مرتين، مرة فى حوادث سنة ثمان ومائة، ومرة أخرى فى حوادث سنة تسع عشرة ومائة. والخبران ينصرفان الى غزوة «أسد بن عبد الله القسرى» لبلاد «الختل» وكيف رجع من هذه الغزوة مفلولا فتغنى عليه الصبية من أهل خراسان بهـذه الشطرات البسيطة التى تشتمل على قليل من المعنى وكثير من التشفى :

ازختـلان آمدى برو تباه آمدى

بيدل فراز آمدى

ومعناها : لقد أقبلت من بلاد « الختل » فاذهب الى حالك فانك أقبلت محطما وعدت رعديداً.

وقد ذكر الطبرى هذه الواقعة مرة ثانية فى حوادث سنة تسع عشرة ومائة فقال بعد حديث طويل عن غزوة « أسـد بن عبد الله القسرى » لخاقان صاحب الترك : « وصبحوا ، أى الأتراك ، أسـداً من الغد وذلك يوم الفطر فكادوا يمنعونهم من الصلاة ، ثم انصرفوا ومضى أسد الى بلخ فعسكر فى مرجها حتى أتى الشتاء ثم تفرق الناس فى الدور ودخل المدينة ، ففى هذه الغزاة قيل له بالفارسية :

ازختـلان آمديه برو تبـاه آمديه

آبار باز آمديه خشك نزار آمديه

ومعنى هذه الشطرات قريب من المعنى الذى تضمنته الشطرات التى وردت فى الخبر الأول ومؤداه :

— لقد عدت من بلاد الختل فاذهب الى حالك فقد عدت محطما

— ولقد عدت نكدا يائساً ، وأتيتنا رذيلا تاعسا . . . ! !

وقارىء هذه الشطرات يحس إحساساً عميقاً أنها ليست من قبيل الأشعار الفارسية التى اعتاد قراءتها فى الأدب الفارسى ، بل هي نموذج فذ لما كان يقال من أشعار العوام فى خراسان منذ ما يقرب من ثلاثة عشر قرناً من الزمان ، وربما يقوى فى نفسه هذا الإحساس إذا لاحظ أن كلمة « آمدى » أو « آمديه »

التى وردت فى نهاية هذه الشطرات لا تعتبر — وفقاً لقواعد العروض — قافية لها وإنما هى « رديف » ما أكثر ما نصادفه فى شعر العوام الذى يعرف فى إيران حتى هذه الأيام باسم « تصنيف » .

***

هذه الفقرات الفارسية التى وردت فى المثالين السابقين تعتبر بغير شك أقدم أمثلة الشعر الفارسى التي بقيت لنا على مر الزمن ، ولا شك أن أشعاراً كثيرة أخرى على شاكلتها كانت رائجة فى إيران فى هذه الأزمنة النائية ولكن لم يقدر لأحد أن يسجلها فذهبت مع من قالها إلى حيث لا يرجى لها بعث أونشور .

الشعر الفارسى الأولى :

فلما اشتدت حركة الطموح الفارسي منذ أواخر القرن الثانى وبداية الثالث الهجرى استطاع الفرس أن يرقوا بلغتهم ثانية إلى مرتبة اللغات الأدبية التى يمكن أن تكون وعاء لشعر أدبى لا تمله الأسماع ولا تعافه الطباع وأخذ حكام الولايات يشجعون الشعراء على قول الشعر الفارسى ، وربما لاموا الشاعر إذا أنشدهم شعراً عربياً لأنهم لم يعودوا يفهمونه أو لأن وعيهم القومى اشتد ونما بحيث لم يعودوا يتذوقون إلا ما هو فارسى خالص ، وأخذ كتاب التراجم بعد ذلك عندما بدأوا يسجلون الأشعار الفارسية يتسابقون فى رواية الأخبار التى تتصل بأول من قال الشعر الفارسى الأدبى فرووا لنا أخباراً مختلفة لا تخرج بهذا السابق المبرز عن واحد من الأسماء الأربعة الآتية :

١ — أبو العباس المروزى .

٢ — حنظلة البادغيسى .

٣ — ابن وصيف السجزي .

٤ — أبو حفص السغدى .

وربما أخطأ كتاب التراجم جميعاً فى جعل الواحد من هؤلاء أسبق السابقين إلى قول الشعر الفارسى ، ولكنهم ربما أصابوا بعض الحق إذا ادعوا أن شعر واحد من هؤلاء كان أسبق الأشعار إلى التسجيل والتدوين .

١ — أبو العباس المروزى :

يعتبر بعض أصحاب التراجم « أبا العباس المروزى » أول شاعر فارسى بعد الاسلام وقد قال بهذا الرأى « أبو هلال العسكرى » المتوفى سنة ٣٩٥ هـ فى كتابه « الأوائل » ونقله عنه فيما بعد كتاب التراجم العربية والفارسية ، فروى السيوطى المتوفى سنة ٩١١ هـ فى كتابه « الوسائل إلى معرفة الأوائل » : أن أول من نظم الشعر الفارسى أبو العباس جبود المروزى . وروى محمد عوفى فى كتابه « لباب الألباب » الذي ألفه فى بداية القرن السابع الهجرى ما ترجمته [1] « وعندما جاء المأمون إلى مرو سنة ١٩٣ هـ كان فى المدينة رجل من السادة اسمه العباس وكان بصيراً بدقائق اللغتين العربية والفارسية فقال شعراً بالفارسية فى مدح المأمون مطلعه :

أى رسانيده بدولت فرق خود تا فرقدين
گسترانيده بجود وفضـــل در عالم يدين
مر خلافت را تو شايسته چو مردم ديده را
دين يزدان را تو بايسته چو رخ را هر دو عين

ومنه البيتان التاليان :

كس برين منوال پيش ازمن جنين شعرى نگفت
مر زبان پارسى را هست تا اين نوع بين
ليك ازان گفتم من اين مدحت ترا تا اين لغت
گيرد از مدح وثناى حضرت توزيب وزين

(١) انظر ص ٢١ ج ١ « لباب الألباب » .

ومعنى هذه الأبيات الأربعة :

— يا من . . . بعظمتك قد أوصلت مفرتك الى الفرقدين .
ويامن . . . بجودك وفضلك قد مددت اليدين .

— ان لزومك للخلافة واجب وجوب انسان العين للعين .
وان لزومك لدين الله واجب وجوب العينين للخدين .

— لم يقل أحد قبلى شعراً على هذا النهج والمنوال .
لأن الشعر الفارسى قبلى كان يختلف عن هذا النوع والمثال .

— ومن أجل ذلك فقد قلت فيك هذه المديحة ذات الرواء
حتى تزدان هذه اللغة بما أوجهه لك من مدح وثناء

ويستمر الخبر الذي يرويه اللباب فيقول : « إن المأمون سمع هذه القصيدة فأجزل العطاء لقائلها ووصله بألف دينار فلما علم بذلك أصحاب الفضل سجلوا فضله ولكن لم يقل أحد بعده شعراً بالفارسية حتى كانت أيام الطاهرين والصفاريين ، فلما كانت أيام السامانيين ارتفع شأن الشعراء وظهر جملة من كبارهم » .

ويجعل « رضا قلى خان » وفاة عباس المروزى فى سنة ٢٠٠ هـ ، ولكنه لايخبرنا بالمصدر الذى استقى منه هذا الخبر ، وإن كان تعيين هذا التاريخ جائزاً قريب الاحتمال .

والنقاد المحدثون وعلى رأسهم العلامة محمد عبدالوهاب القزوينى [١] والمستشرق براون [٢] يرون أن آثار الوضع والانتحال ظاهرة فى هذه الأبيات وأن جميع القرائن تقطع بوضعها [٣] ، ومن أقوى الأسباب التى أوردوها تدليلا على انتحالها السببان التاليان :

---

(١) كتب مقالة مفصلة فى هذا الموضوع نشرها جلال الدين همائى فى الجزء الثانى من كتابه « تاريخ أدبيات ايران » طبع تبريز سنة ١٣٤٨ هـ

(٢) انظر ص ٣٤٠ من كتابه « تاريخ الآداب الفارسية » الجزء الأول .

(٣) يمكن الاطلاع على أدلة الانتحال والرد عليها فيما كتبه جلال الدين همائى فى الجزء الثانى من كتابه « تاريخ أدبيات ايران » .

(أولا) أن القصيدة على وزن الرمل المثمن ، ومن غير الجائز أن يكون الفرس قد صاغوا شعراً فى هذا الوزن بعد وفاة الخليل بن أحمد واضع العروض بثمانية عشر عاما ، ومن المستبعد أن يوجد فى خراسان ، هذه الولاية النائية فى إيران ، شاعر استطاع أن يعدل الأوزان العربية ، هذا التعديل السريع لينشد قصيدة طويلة فى بحر الرمل المثمن المقصور ، مع أن هذا التطور يستلزم عادة وقتاً طويلا يسير فيه سيره الطبيعى الوئيد .

(ثانياً) أن أول من نقل لنا هذه القصيدة هو « محمد عوفى » الذى ألف كتابه « لباب الألباب » حوالى سنة ٦١٧ هـ أي بعد موت المأمون بأكثر من أربعمائة سنة . ولم نجد ممن تقدموا « عوفى » أو عاصروه مثل « رشيد الدين الوطواط » صاحب « حدائق السحر » و « نظامى عروضى السمرقندى » صاحب « چهار مقالة » و « شمس القيس الرازى » صاحب « المعجم فى معايير أشعار العجم » مَنْ تعرض لذكر قصة هذا المروزى ومدحه للمأمون .

٢ — حنظلة البادغيسى :

ويرى فريق آخر من أصحاب التراجم أن أول شاعر فارسى بقى لنا ذكره مع أمثلة من شعره هو « حنظلة البادغيسى »

وقد اعتبره صاحب « لباب الألباب » من جملة شعراء الطاهريين (٢٠٥ — ٢٥٩ هـ) وكتب عنه النبذة التالية [١] :

« كان آل طاهر يمتازون بالكرم الزائد والجود الوافر ، ولكنهم لم يكونوا يعتقدون فى اللغة الفارسية الدرية ، وقلما قال فيها أحد الشعراء شيئاً من الشعر ، ولكن نشأ على عهدهم شاعر حلو الكلام اسمه حنظلة من بلدة بادغيس ، كانت ألفاظه فى حلاوتها شبيهة بماء الكوثر الزلال ، وكانت أشعاره فى طراوتها ورقتها

---

(١) انظر أصلها الفارسى فى « لباب الألباب » ج ٢ ص ٢

كأنها نسيم الشمال ، ومن لطائف أشعاره هذان البيتان اللذان يليقان بترديد المجامع وتشنيف المسامع :

يارم سپند اگرچه بر آتش همی فگند | از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند
اورا سپند و آتش نايد همی بكار | با روی همچو آتش و با خال چون سپند

ومعنى هذين البيتين بالعربية :

— ان حبيبي يديم وضع البخور على جمرات النار
حتى لا تصيبه عين الحسود بشيء من الأذى والاضرار
— ولكن البخور والنار لا يفيدانه شيئاً من الأشياء
وهذا خاله شبيه بالبخور ، وهذا وجهه شبيه بالنار ذات الضياء

أما صاحب « چهار مقاله »(1) فقد روى لنا قصة طريفة ورد بها ذكر « حنظلة البادغيسى » على هذا النحو :

« سئل احمد بن عبد الله الخجستانى كيف وصل إلى إمارة خراسان ، وقد كان مكارياً يسوق الحمير ؟ فقال : كنت يوماً فى بادغيس فتناولت ديوان حنظلة البادغيسى وأخذت أقرأ فيه حتى وصلت إلى هذين البيتين :

مهترى گر بكام شير دراست | تو خطر كن ز كام شير بجوى
يا بزرگى وعز ونعمت وجاه | ياچو مردانت مرگ رويا روى

ومعناهما بالعربية :

— اذا كانت العظمة فى حلق أسد كاسر
فجاهد وخذها من حلقه وان اشتدت المخاطر
— فاما وصلت الى العظمة والعز والنعمة والجاه
وأما مت كالرجال وودعت الحياه . . . !

وتمضى القصة فتروى لنا أن هذين البيتين أثارا فى « الخجستانى » كثيراً من الحماسة والحمية بحيث أسرع إلى بيع حميره واشترى بثمنها خيولا ثم رحل عن وطنه والتحق بخدمة « على بن الليث » حتى وصل إلى إمارة خراسان .

---

(1) انظر چهار مقالة طبع ليدن ص ٢٦

والمروى عن « احمد بن عبد الله الخجستانى » أنه قتل على أيدى غلمانه فى نيسابور فى سنة ٢٦٨ هـ كما جاء فى تاريخ ابن الأثير وأنه كان من أصحاب محمد بن طاهر (٢٤٨ — ٢٥٩ هـ) ثم التحق فى سنة ٢٥٩ هـ بعمرو بن الليث مؤسس الدولة الصفارية ، وعلى ذلك يتعين أن يكون « حنظلة البادغيسى » قد عاش فى النصف الأول من القرن الثالث قبل وصول الخجستانى إلى إمارة خراسان وإذا صح ذلك فهذا دليل على وجود هذا النوع من أشعاره فى خراسان وما وراء النهر منذ بداية القرن الثالث الهجرى .

ويجب ألا ننسى أن قصة « الخجستانى » هذه وتمثله بأبيات « حنظلة » مروية بنصها فى كتاب « تاريخ گزيده » ولكنها منسوبة إلى « سامان » جد السامانيين ، ويستبعد الأستاذ محمد عبد الوهاب القزوينى أن يكون « سامان » قد تمثل بأبيات حنظلة ، لأن سامان عاش قبل عصر المأمون ببعض الوقت ، بينما المعروف عن حنظلة أنه عاش أيام المأمون وكان شاعراً ينشد الشعر أيام الطاهريين .

وصاحب « مجمع الفصحاء » يجعل وفاة حنظلة فى سـنة ٢١٩ هـ ، ويجعلها غيره في السنة التالية دون أن يستند إلى دليل قاطع أو برهان ناصع .

٣ — ابن وصيف السجزى :

وفى اعتقاد جماعة آخرين من النقاد أن أول قائل للشعر الفارسى بعد الاسلام دُوِّنت أشعاره وضبطت وزنا هو « محمد ابن الوصيف السجزى » الذى عاش فى النصف الأخير من القرن الثالث الهجرى واشتغل كاتبا ليعقوب وعمرو ولدى ليث الصفار .

واعتمادهم فيما ذهبوا اليه هو كتاب « تاريخ سيستان » [1] الذى لا يعرف له مؤلف وإن كانت جملة من القرائن تدل على أنه من تواليف أواخر القرن السابع

(١) طبع هذا الكتاب فى طهران سنة ١٣١٤ هـ . ش . وقام على تصحيحه ملك الشعراء بهار

الهجرى ، فهذا الكتاب يقول صراحة إن « ابن الوصيف » هو أول شاعر فارسى بعد الاسلام وفيما يلى ترجمة عبارته :

« وكان الشعراء يقولون الشعر بالعربية ليعقوب بن الليث ولم يكن له علم بهذه اللغة ومن أجل ذلك فلم يكن يفهم أشعارهم ، وكان محمد بن الوصيف كاتب رسائله وكان خبيرا بالآداب العالية ، فقال له يعقوب فى يوم من الأيام : لم يقول لى الشعراء شيئا لا أفهمه . . . ؟ ! فأخذ محمد بن الوصيف بعد ذلك يقول الشعر بالفارسية فى بلاد العجم ولم يسبقه اليه أحد » .

ويستمر هذا النص[1] فيقول : « انه عندما تمكن يعقوب من قتل « رتبيل » ملك كابل و « عمار الخارجى » هنأه محمد بن الوصيف بقصيدة فارسية قال فيها :

أى أميريكه أميران جهان خاص وعام	بنده وچاكر ومولاى وسك بندوغلام
ازلى خطى درلوح كه ملكى بدهيد	به أبى يوسف يعقوب بن الليث همام
بسام آمد رتبيل ولتى خورد بلنك	لتره شد لشكر رتبيل وهبا كشت كنام
لمن الملك به خواندى تو أميرا يقين	با قليل الفئه كت داد درآن لشكر كام
عمر عمار ترا خواست وزوكشت برى	تيغ توكرد ميانجى بميان دد و دام
عمرأو نزد تو آمد كه توجون نوح بزى	در آكار تن أو ، سر او باب طعام

ومعنى هذه الأبيات بالعربية :

— أيها الأمير . . . لقد أضحى أمراء العالم أجمعين
من مواليك وخدامك وعبيدك وغلمانك الطيعين

— فيارب . . . . ! اجعل له فى ألواح الملك خطاً أزلياً
واعطه الى الهمام ابى يوسف يعقوب بن الليث

— ولقد جاءك بسام (٢) خاضعا كما انحطم على يديك « رتبيل » (٣)
فتمزق جيشه اربا اربا وتهدمت بلاده ومبانيه

— فيا أيها الأمير . . . اقرأ آية « لمن الملك » وآية « قليل الفئة » فقد حقق الله رغبتك ونصرك على ذلك الجيش اللجب

---

(١) انظر تاريخ سيستان ص ٢١٠

(٢) كان بسام من الخارجين على يعقوب ولكنه اصطلح معه وأصبح أديبا يقول الشعر .

(٣) رتبيل : هو ملك كابل .

— ولقد طلبت عمر « عمار » ...[1] فتبرأت منه حياته
وأصبح سيفك قاطعاً لكل أليف ووحشي
— ولقد انقضى عمره على أبوابك ... نعش أنت كما عاش نوح
وأما هو فحسبه أن يكون جسده على باب « آكار » ورأسه على باب الطعام [2]

والحادثة التى أشار اليها « ابن الوصيف » فى هـذه الأبيات وقعت فى سنة ٢٥٣ هـ عندما فرغ يعقوب من أمر « رتبيل » ملك كابل وقتل عمارا الخارجى وتوجه بعد ذلك إلى مدينة « هراة » وكانت فى أيدى الطاهريين فاستولى عليها وغلب الأمير محمداً الطاهرى .

ويستفاد أيضاً مما ورد فى « تاريخ سيستان » أن هـذا الشاعر بقى على قيد الحياة مدة بعد وفاة يعقوب (سنة ٢٦٥ هـ) وأنه قال شعراً فارسياً فى سنة ٢٨٣هـ بخصوص مقتل « رافع بن هرثمة » وأنه قال كذلك شعراً فى سنة ٢٨٧هـ وأرسله إلى « عمرو بن الليث الصفار » وكان قد وقع فى ذلك الوقت أسيراً فى يد الأمير اسماعيل السامانى ، كما قال أشعاراً كثيرة بعد ذلك رثى بها الضعف الذى أصاب آل الصفار ، وهذه الأشعار جميعها مذكورة فى صفحات متفرقة من هذا الكتاب[3]

٤ — أبو حفص السغدى :

وبعض كتاب التراجم والشعر ينسبون أقدم الأشعار الفارسية إلى « أبى حفص الحكيم بن أحوص السغدى السمرقندى » وقد ورد فى كتاب المعجم لشمس الدين محمد بن قيس الرازى[4] « أنه أول من قال الشعر الفارسى وكان من سغد سمرقند عارفا بصناعة الموسيقى وقد ذكره أبو نصر الفارابى المتوفى سنة ٣٣٩ هـ فى كتابه فقال : « إنه كان يضرب على آلة موسيقية تعرف باسم الـ « شهرود » ولم يستطع أحد من بعده أن يضرب على هذه الآلة »

---

(١) هو عمار الخارجى .
(٢) « درآكار » و « باب الطعام » بوابتان لمدينة سجستان التى كانت تسمى زرنج .
(٣) ارجع الى « تاريخ سيستان » ص ٢١١ و٢٥٣ و ٢٦٠ و ٢٨٦
(٤) انظر ص ١٧٠ من المعجم طبع بيروت سنة ١٩٠٩

وقد ذكر ذلك الكتاب أنه كان على قيد الحياة سنة ٣٠٠ ﻫ ونسب إليه قول البيت المعروف :

آهوى كوهى دردشت چگونه دوذا   يار ندارد بى يار چگونه روذا

ومعناه :

— كيف يستطيع الغزال الجبلى أن يرتع فى الصحراء
ولا صاحب له ولا أنيس فكيف يستطيع أن يمرح فى هناء ...

فاذا صحت رواية « المعجم » فان أبا حفص يعتبر من رجال القرن الثالث الهجرى وربما كان معاصراً لابن وصيف السجزى ، ولكنه على أغلب الظنون متأخر عن حنظله البادغيسى ، وينتفى بذلك أن تعتبر أشعاره أقدم الأشعار الفارسية لأن « الرودكى » شاعر السامانيين المعروف عاش فى نفس الوقت ومات بعده بقليل فى سنة ٣٢٩ ﻫ كما أن شعراء الدولتين الطاهرية والصفارية يعتبرون ، على قلتهم ، أسبق منه زمنا وأولى منه بمكان الأسبقية والتقدم .

***

هذه هى بواكير الشعر الفارسى وهى كما تبدو لنا قليلة متواضعة ولكنها كبيرة الدلالة على أن الحركة الأدبية فى إيران أخذت تستكمل أسبابها على عهد الطاهريين والصفاريين بحيث إذا طلعت علينا شمس الدولة السامانية (٢٦١ — ٣٨٩ ﻫ) وجدنا أن صاحب اللباب يذكر من شعرائهم الذين قالوا الشعر بالفارسية ثمانية وعشرين شاعراً ، كان من بينهم أربعة شعراء ممن يوصفون بأنهم من ذوى اللسانين أى ممن يجيدون النظم بالعربية والفارسية ، وكان على رأسهم الشاعر الكبير « أبو عبد الله الرودكى » الذى يعتبر بحق « أبا الشعر الفارسى » وأول الجهابذة ممن أنشدوه .

من اللهجات اليمنية الحديثـة

للدكتور خليل يحيى نامى

أرسلت جامعة فؤاد الأول فى سنة ١٩٣٦ بعثة علمية إلى جنوب بلاد العرب وكنت أحد أعضاء هذه البعثة ، لأقوم بجمع النقوش العربية الجنوبية واللهجات اليمنية الحديثة . وقد جمعت بعض النقوش القديمة ودرستها فى مصر وألمانيا ، ثم قدمت هذه الدراسة إلى كلية الآداب فى سنة ١٩٣٩ فمنحتنى عليها إجازة الدكتوراه ونشرتها إدارة البعثات فى سـنة ١٩٤٣ تحت اسم « نشر نقوش سامية قديمة من جنوب بلاد العرب وشرحها » ولم تتح لى الفرصة لجمع نصوص شعبية عديدة تساعدنى على دراسة هذه اللهجات دراسة علمية واسعة ، وذلك لأسباب عدة ، منها أننا لم نقض فى ربوع اليمن زمناً طويلا نستطيع فيه أن نختلط بالشعب اختلاطا تاماً لنجمع منه نصوصاً عديدة كاملة ، كما أننا لم نكن مزودين بالآلات العلمية الخاصة بالتسجيل وغيره كما كنا نحب ذلك ونصبو إليه .

وقد زودنى بعض اليمنيين الأفاضل ببعض النصوص الشعبية التى قد تمثل لهجات بعض الأماكن التى مررنا بها ، كما جمعت من أفواه سكان تلك الأماكن كثيراً من الاصطلاحات والمفردات الشعبية . وبين هذه النصوص السالفة الذكر نصان زودنى بهما أحد أهالى قرية « التُربة » بعزلة « ذبحان » فى قضاء « الحجرية » بلواء « تعز » ، وقد أخبرنى صاحب هذين النصين بأنهما يمثلان لهجة « التُربة » وما يجاورها من « ذبحان » و « أحكوم » و « المقاطرة » و « النَّجَّيْشة » .

النص الأول

وُ رَجَّال اسمع وحنتر لجولى شخبرك خبيرك حيدره ، قاجربتو الدهر لحما يصلع راسى . ولا تصدقبش أولان اللى يهرجو ويقلوعو بالكذب . لحما كنا زغار أيام القبيله كان محا تسكيش يسرح وحدو وحددو لحما يعيق لواليد القرية كره وحده . وجزعو وقاهم شغمه نابلين البنادق . تدرى لمو ؟ خنا يكون واحد غريم معه مكتمله ، ويهت جنابه ويشقفه رصاصه ويكرع به .

ولا جزع حمول هاشوه والجازع يسلبو أداتو . ولا حنترو وعشيه نواره لاصى رمو على وشنتحو بقلصه . وكنا نترامى من مترس لامترس . وأمد ذلحنت وقابو دولة الامام اللى سبر لنا باذا العامل الحلالى الرحيم الله يخلوه ماعابوس منا ذاك الشى شى . إتعلط صميل بدل البندق والجرده وجزع تبرع محا يجزمش يتعرضك ، وحكم الشريعه يطرم طرم . والرعوى لحما يشا يخبر الإمام يجاوبو أمد وحكامنا ما يهمش التلخمه والتزرجام .

التعليقات

• وُ = ياء المنادى وهى مضمومة بضمة ممالة ولم أسمعها إلا فى قرية « التُربة » كما سمعتهم يستعملون أيضاً ياء المنادى — وو للتنبيه والإغراء .

رجّال = رجل

كذلك سمعتها فى « ناعط » ، ويقولون فى « المخا » رِجّال بكسر الراء وتضعيف الجيم والجمع رجال من غير تضعيف الجيم ، وكذلك فى شمال « الحديدة » ولهجة « الزوانيق » والجمع رجّاله بفتح الراء وتضعيف الجيم .

حنتر = أنظر

حنتر فى مدينة « تعز » وقرية « التربة » معناها نظر . وجاء في القاموس المحيط ج ٢ ص ٣ ما يلى : الحتر تحديد النظر . وكذلك فى شرح القاموس ج ٣ ص ١٣٣ وقد حتره حتراً إذا أحد النظر إليه اه . وفى القاموس المحيط ج ٢ ص ٦ مايلى : والحندورة بكسر الحاء وضم الدال ، والحندير والحندارة والحندور والحنديرة بكسرهن الحدقة . وجاء فى ص ١٤ من هـذا الجزء : رجل حنادر العين حديد النظر والحندورة فى ح د ر .

لجولى = إلى مكانى . إلىَّ

جول فى « الحجرية » معناه مكان . والجول فى « صنعاء » كما سمعت هو آنية الزهور . وفى لغة القبائل المجاورة لصنعاء الجول هو جدار البئر . وفي حضرموت الجول هو السهل أو الارض المستوية . وفى لسان العرب ج ٣ ص ١٤٠ ما يلى : الجول والجال والجول الأخيرة عن كراع ناحية البئر والقبر والبحر وجانبها . والجول بالضم جدار البئر ، قال أبو عبيدة وهو كل ناحية من نواحى البئر إلى أعلاها من أسفلها . . وقيل جول القبر ما حوله . . . اه

وقد وردت كلمة جول فى النقوش المعينية وقد فسرها استاذ رودوكناكس ب : من ضمن . داخلة فى . مدرجة فى . وهذا التفسير قريب من معنى جول = مكان فى الحجرية ، ومن قول أبى عبيدة فى أنه هو كل ناحية من نواحى البئر . كذلك جاءت فى النقوش السبأية ومعناها ملك .

سخبرك = سيخبرك .

تستخدم الشين كثيراً فى لواء تعز والتهامة للدلالة على الاستقبال وسمعتهم يقولون فى صنعاء شاقولك كما سمعتهم يقولون أيضا ستصل كذلك فى دار أعلى ببلاد أرحب . ويقولون أيضا فى صنعاء حتصل وعنسير فى معنى ستصل وسنسير وتستعمل الأخيرة كذلك فى بيت حميد بوادع شراع وهى من بلاد أرحب .

خبير حيدره = صديقك حيدرة .

تستعمل كلمة خبير فى معنى صديق أو رفيق فى كل بلاد اليمن تقريباً . وفى لغة جعز : خبر = ضم . أشرك وفى العبرية حابر = صديق أو رفيق ، حبر = ضم . وصل . اتحد . وفى اللغة السريانية حبر = صاحب ، حبرا = صاحب . صديق .

قاجربتو = قد جربت .

تستعمل قا = قد كثيراً فى الحجرية خصوصاً فى الجمل الاسمية فقد سمعتهم يقولون : قانا أقولك من أول = قد أنا أقول لك من قبل = قد قلت لك دائماً من قبل ، وقابو دولة الإمام = وقدبه دولة الإمام = وفيه دولة الإمام ، وقاهم شغمه = وقدهم جماعة = وهم جماعة ، وآذكن قاهون = أولئك قدهم = أولئك هم . كما تستخدم القاف بدون مد مثل قجزعته = قد سرت به ، وقو = قدهو . كذلك تستعمل قد فى الحجرية كاملة بدون حذف الدال فسمعتهم يقولون قدحنا = قد نحن ، قدهون = قدهم ، ولقدك = وإذا قد أنت = وإذا أنت . كما سمعتهم يقولون فى صنعاء : قدو عالى أو قد على = قد هو صعد = قد صعد ، نجى قداك = نجىء عندك أو لديك . وسمعتهم يقولون أيضاً فى بيت حميد بوادى شراع : قدو مروس = قدهو مرتفع = قد ارتفع ، قدى

كاملة = قد هى كاملة = هى كاملة وتنطق القاف قافا فى اليمن السفلى وتنطق جافا فى اليمن العليا والفاصل بينهما هو جبال سُمارة .

لَحَمّا = لحيناما = حتى . إلى أنْ — وسمعتهم يقولون فى صنعاء لَحَنّاً .

ولا تصدقبش = ولا تصدق بشىء = ولا تصدق .

أولان = هؤلاء .

ويقولون أيضاً فى قرية التربة آذان = هؤلاء ، فى المخاهاذن ، فى حيس ذيلا zela بمدة ممالة للياء وكذلك فى شمال الحديدة ولهجة الزرانيق كما يقولون أيضاً دول ، فى صنعاء هاذولا ، فى ناعط هُوْلا وهاوليَّه .

أدوات الإشارة فى الحجرية هي كما يلى : آذا = هذا ، أذه = هذه ، آذان = هؤلاء ، أذَنْك ، أَذَكْن ، آذَكْن = أولئك ، أونا = هنا ، أوْناك = هناك .

والضمائر هى كما يلى : هُوْ ، هِى ، هون = هم وللجماد أيضاً ، هين hen = هن ، أنتون anton = أنتم ، أنتين antén = أنتن ، أنا ، نِحنا ، إحنا = نحن .

اللِّى = الذين .

وتستعمل أيضاً للمفرد فيقولون اللى عندك = الذى عندك أو ما عندك .

وينطقونها فى شمال الحديدة ولهجة الزرانيق بفتح الهمزة أى أَللى .

يهرْجو = يتحدثون .

وقد سمعتها فى الحديده وصنعاء فى هذا المعنى أيضاً ، وفى القاموس المحيط ج ١ ص ٢١١ ما يلى : هرج فى الحديث أفاض فأكثر أو خلط فيه .

يقلوعو = يكذبون .

وكذلك تستخدم فى معنى يتشاجر كما سمعتهم يقولون ذلك . وفى القاموس المحيط فى مادة ق ل ع ما يلى : كشداد الكذاب والساعى إلى السلطان بالباطل .

لما كنا زغار = لما كنا صغارا .

وكذلك يقولون زغنين وفى صنعاء زغير ، والجمع أزغار وزغار .

القبْثَلة = الفوضى والاضطراب .

من الجائز أن هذه الكلمة مشتقة من قبائل أى أيام القبائل حيث لم تكن فى البلاد اليمنية حكومة موحدة ولاسلطان ، بل كانت البلاد خاضعة لحكم القبائل المستقلة باقطاعياتها وذلك فى أيام حكم الأتراك قبل أن يستقل جلالة الإمام يحي حميد الدين ببلاد اليمن ويوحدها ويخضعها لسلطانه ويقضى على نظام القبائل الاقطاعى وعلى حروبهم التى كان يشنها البعض على البعض الآخر فى ذلك العهد لذلك اشتقت القبثله من القبائل للدلالة على الفوضى والاضطراب اللذان كانا سائدين فى أيام ذلك العهد .

ماأيسكيش = ما أحد يستطيع .

وحدو وحددو = وحده منفرداً .

يعيق = يدعو — وفى القاموس المحيط ج ٣ ص ٢٦٣ ما يلى :

عيق تعيقاً صوت .

لواليد = لأولاد .

كره وحده = مرة واحدة = جميعاً .

شغمه = جماعة .

نابلين = مسلحين .

تدرى لِمو = تدرى لما هو = أتدرى لماذا أو لما هذا .

خِنا = ربما .

غريم معه = عدو له .

مُكتمله = (مكتمن له) = كامن له .

يهتت = يهدد جنابه = يفاجؤه .

قالوا لى فى قرية التربة إن معنى يهتت هو يجرى أو يعدو . ولكنى أظن أن معناها هو يهدد . وكثيرا ما سمعتهم يقلبون الدال تاء فى كل بلاد اليمن تقريبا فيقولون : يوم الدين = يوم التين ، الديانة = التيانة ، الديك = التيك . . الخ .

يشققه = يضربه .

يكرع به = يرمى به .

ولا = وإذا .

هاشوه = أخذوه . سلبوه — وفى القاموس المحيط ج ٢ ص ٢٩٢ ما يلى : المهاوش ما غصب وسرق .

نواره لاصى — سراجه مضىء .

وسمعتهم فى الحجرية يقولون : لصى يلصى = أسرج السراج . وفى القاموس المحيط ج ٢ ص ٣١٥ ما يلى : اللاوص اللمح من خلل باب ونحوه .

شنتحو بقلصه = كسروا زجاج سراجه .

وأمّد ذلحنت = وأما الآن . وأما في هذا الحين .

من الجائز أن أصل هذا التركيب هو : وأما مدة ذا الحين ثم أدغمت أما في ميم مدة وحذفت التاء النهائية لمشابهتها للدال فصارت أمد — وقد سمعت ذلحنت = الآن في الحجرية والحا والحديدة وصنعاء وناعط .

سبّر = أرسل .

وفي القاموس المحيط ج ٢ ص ٤٨ مايلي : وسفره تسفيراً أرسله إلى السفر .. والنار ألهبها — وقد سمعتهم يقولون في تعز وفي بعض بلاد اليمن وقمت سبرت نار وقهوة = وقمت ألهبت ناراً وعملت قهوة .

باذا = بهذا .

قلبت هاء هذا إلى ألف ممدودة مثل آذاك الموجودة في هذا النص ومعناها هذاك .

الله يخلّوه = الله يبقيه .

ما عابوس = ما عاد به . لم يبق به .

وتستخدم عاد في جنوب بلاد العرب للدلالة على الحال والاستقبال مثل : وعاد هون مقتلبوش علينا = وهم لم يختلفوا معنا . وسمعتهم يقولون في حضرموت : عادي = أنا باقٍ ، وعاد هم = هم باقون . كما تستعمل عاد أيضاً في قرية التربة في معنى قد مثل وعادحنا بدينا = وقد بدأنا وكذلك في حضرموت كما سمعت مثل عاد خرجنا = قد خرجنا .

وتحذف دال عاد كما فى هذا النص وكما فى عنسير = سنسير . كما تستعمل للاستفهام مثل عرحت = هل رحتُ .

مِنَا ذاك = من أذاك وأصلها من آذاك = من هذاك . وقد سمعتهم فى بعض بلاد اليمن يقولون مناذا = من هذا .

اتعلّط = تسلّح .

صميل = عصا .

الجُرْده = السيف .

وجْزَع تِبرّع = وأمض أو إذهب تأمن .

محايجزمش يتعرضك = ما أحد يستطيع أن يعترضك .

حكم الشريعة يطرم طرم = عمّ حكم الشريعة عموماً .

وفى القاموس المحيط ج ٤ ص ١٤١ ما يلى : طَرِمَ الماء خبُث وعَرمَض والشىء طبّق .

الرعوى = المزارع .

لما يشا = (لحينما يشاء) = إذا أراد .

يجاوبو أمَد = يجاوبه سريعاً أو فى الحين .

مابهمش التلخمه والتزرجام = ما بهم الكبر والاستهزاء .

وفى القاموس المحيط فى مادة ل خ م ما يلى : كهمزة الثقيل الجبس . والله أعلم .

النص الثاني

عرحت تندى الأنوار من عند الدرغاش لجـل تسرح تدمل وتحر الحول ، ولهون شحتاجو دمل خيرات شطلع أنا وانت لعند إب زائد خينا شستحي متناكره ، وقدحنا شنرجع بمقضات غرض .

واذ كن القبائل شنحاكيهن بكل خباره وعاد هون مقتلبوش علينا . والديه آذه خلي الشاقي واذا الذى جنبك يحلسنه حتى بخاريب معبنش طاقه للسرح والروح ، وعادحنا بدينا نسكه الشغله موش كل ساعه مهره . والـكميد على الزعاف ولـكيمه خلهن أول يغرزو الجمل ويلقطو سئير للبهائم من الزريع اللى عاد هون زغتين . والحذر تخلى الذى موط يخربشو كمشيتو عندنا ناس منش حق الخربشة ، ولنت اشتنسم حاجه خلى المفتاح بالدروان وانا والله يابا عليك بالذى تشه .

هيا أكه لموذن يتوحترو علينا قد هون يغرششو بكل واحد ما سلمش عليهن واحد ، ولقلتلهون لموعلى ذه قالو أكه منخناش مربوطين ببوطتك ، الله يخلى العاقل صميله ممدود سع البلايا فعجز كمن عاصر نبيه . ماعادإلا باقيتك يابن الكهمه ولقدك بانى على اخراج الخبرانا شرفى لك لمضر بتكش بحفى رجلك لوما تتلحس . مش قعاى تحسبنى مكلف ، والقشرة مشتنفعكش ، قجزعته على الأول والا مانا ، والله مامعك الا مرافق وسيدى حسن ، والا خرجتلى فارسا لفارس والعقوار دجاهنا . وشرى إب سلطان موشمملك ، تحينك على الاخدام وخرجهون

دمهون باشقاقهون ، وانا واشا الا شرميلك كيف الرجاله ، وحسك تكرع بالشريم للشاجبه وترجع لورى شرجع اعرططك ملحفتك وشناتحك .

عرحت = عاد رحت = هل رحت .

تسدى = تحضر .

اجل = لأجل .

تدمل = تسمد .

وفى الحجرية دمل ودمال وزبل وأزبال = سماد . وفى القاموس المحيط فى مادة دمل مايلى . الدمال كسحاب ماوطئته الدواب من البحر والتراب . . . ودمل الأرض دملا أصلحها أو سرقنها فتدملت صلحت به .

وتحر الحول = وتصلح الجربة

فى الحجرية يحر = يزيل التراب من على وجه الأرض ويضع مكانه الزبل أو الدمال والمصدر حرور ، والمحر هو اللوح الذى يؤخذ به الرمل والتراب الموجود على سطح أحواض الزراعة — والحول هو حوض الزراعة .

ولهون = إذا هم = إذا كانوا .

شحتاجو = سيحتاجون .

دمل خيرات = دمال كثير .

شطلع أنا ونت = سأطلع أنا وأنت .

إب زائد — يقولون فى الحجرية ان إب زائد هو ابن زائد ولكن أبزائد وردت من قبل كاسم علم فى النقوش السبأية .

خِنْا شْستحى = عسى أن يخجل .

مِنّا كُرْه = من أتنا جماعة . من أتنا معا .

وقَدْحنا شنرجع = وقد نحن سنرجع = وسنرجع .

بِمقضّات غرض = بقضاء الحاجة — باتمام غرضنا .

وَاذْكْن بفتح الذال وسكون الكاف = وأولئك .

شِنْحاكِيهون = سنخبرهم .

بكل خُبّاره بضم خاء خباره وتضعيف الباء المفتوحة وفتح الراء = بكل خبر = بكل شيء .

وعاد هون مَقْتلبوش علينا = فهم لم يختلفوا معنا — لم يتغيروا علينا .

الدِّيمة = مكان كوخ الزارع .

آذه = هذه .

الشاقى = الأجير . العامل .

وَاذا الذى جَنْبَك = وهذا الذى بجوارك .

يْحلسنه = ينظفه .

حتّى بِخاريب = ولو من روث البهائم أومن البعر — المفرد خَربوب وخربيه .

مَعبنش = ماعاد بنا = ماعندنا .

وعادحْنا بدينا نْسكَه الشُغله = ونحن بدأنا نترك (نسأم) الشغلة .

موش كل ساعة مهره = ليس كل ساعة عمل .

الـكميد = تـكسير كتل التراب ، وتسمى كتل التراب قرادف ، والمفرد قِرْدَف . والمَكْمَد الآلة التى تـكسر بها كتل التراب .

خَلِّهون أَوَّل = دعهما أولا .

يُجَرِّزوا الجمل = يطعمان الجمل . وفى القاموس المحيط فى مادة جرز ما يلى : جرز أكل أكلا ، والجروز الأكول أو السريع الأكل .

ويُلَقِّطو سَئِير للبهائم = ويجمعان حشيشاً يابساً للبهائم ، والسئير والسؤر والسؤرر الحشيش اليابس .

الزَّرْيع اللى عاد هون زُغَنْنين = المزروعات التى عادهم صغار = المزروعات الصغيرة .

الذى موط يخربشو = الذى أسفل يخربشه = من ينزل يخربشه .

كَمَشيتو عندنا ناس مُنْش حق الخربشة = لأنه سيأتون عندنا ناس غير حق الخربشة = لأنه سيأتى لدينا أناس ليسوا من ذوى الخربشة أو لايحبون الخربشة .

ولِنْت اشْتَنْسُم حاجة = وإذا أنت استبقيت حاجه = وإذا تركت شيئاً .

الدَّرْوان = طاقة فوق الباب توضع فيها الأشياء ، وفى القاموس المحيط ج ٤ ص ٢١٨ الدرابنة البوابون الواحد دربان فارسى معرب .

وأَنَا والله يابَا عليك بالذى تشه = وأنا والله يا أبى عليك بالذى تشاءه أى أحقق لك يا أبى ماتريده .

لِموزن يتوحترو علينا = لماذا يتحمسون علينا ، فى القاموس المحيط ج ٢ ص ١٥٢ — وصدره على يحر ويوحر وييحر فهو وحر استضمر الوحر وهو الحقد والغيظ والغش . وأظن أنه من المستحسن أن نفسر نصنا كما يلى : لماذا يغشوننا .

أَكَّه = هكذا .

قد هون = قد هم = انهم .

يغرششو = يوقعون . ينمون . يغشون .

ما سلمش عليهون واحد = ما سلم عليهم أحد . لايحييهم أحد .

ولقلتلهون لمو علاذه = واذا قلت لهم لما على هذه = وان قلت لهم لما هذا .

منحناش مربوطين ببوطتك = مانحن تحت قيادتك .

العاقل = رئيس البلدة . وقد جاءت فى النقوش السبأية .

صميله ممدودة سع البلايه = عصاه ممدودة حتى البلايا = عصاه ممدودة تصل إلى كل شىء = نفوذه ممتد امتدادا كبيراً .

كمن عاصر نيبه = كل من يعصر نابه = كل جبار .

يابن الكهمه = يابن المرأة — وهى تقال للتحقير ، فى القاموس المحيط ج ٤ ص ١٧١ — ورجل كهام كسحاب كليل عى بطىء مسن لاغناء عنده ككهيم .

ولقدك بانى على اخراج الخبر = واذا كنت قادرا على اخراج الخبر أو مصرا على اذاعة الخبر . وفى القاموس المحيط ج ٤ ص ٢٩٩ — وألقى بوانيه أقام وثبت .

لمضربتكش بحفى رجلك = اذا لم أضربك بمداس رجلك .

لوما تتلحس = الى أن تلحس الأرض من كثرة الألم = حتى تذل .

مش قعاى = لست بقوال — وفى الحجرية قعّ = فتح فمه .

تحسبنى مكلف = أو تحسبنى امرأة .

والفشره مش تنفعكش = والفشر أو الهذيان لا ينفعك أو لا يجديك شيئا .

قجزعته على الاول — بضم الهمزة وفتح الواو = أمضيته على الأولين . قد سرت به على الأولين . قد جوزته على عقول الأولين .

ولامانا — بضم الواو = ولكن ما أنا الذى يصدق هذا الفشر أو الذى يجوزه عقلي .

والله مامعك الا مرافق وسيدى حسن = والله مامعك الا سواعد وفقر — ويقال هذا كناية عن الفقر .

والعقوار = والساحة . وفى القاموس المحيط فى مادة ع ق ر ما يلى : والعقر . . . ومحلة القوم ومؤخر الحوض . . . ووسط الدار وأصلها ويفتح .

دجاهنا = تجاهنا — وكثير ما تقلب التاء دالا فى بلاد اليمن .

وشرى إب سلطان = وسأرى أب سلطان أو ابن سلطان .

مو شعملك = ماذا سأعمل لك.

تحينك على الاخدام = أبد الشجاعة على الخدم.

وخرجهون = وأخرجهم.

دمهون بأشقاقهون = دمهم بأفواههم.

وأنا أوشا الا شرميلك = وأنا أشاء الا سأريك = أما أنا فأريد أن أريك.

كيف الرجاله = كيف تكون الرجال.

وحسك = انتبه.

تكرع = ترمى.

الشريم = المنجل.

الشاجبه = الحد، نهاية قطعة الأرض.

أعرططك = أعريك.

شناتحك = ثيابك، والمفرد شنتاح.

الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى

جمال محمد محرز

عنى المسلمون بأمر مخطوطاتهم عناية فائقة ، وكانوا يحرصون على أن تكون آية فنية رائعة ، ومن ثم وجد فن خاص بها هو « فن الكتاب » الذى يحتوى على عدة فنون أحدها فن التصوير . وقد امتاز التصوير الإسلامى بأنه يوضح نصوص المخطوطات علمية أو تاريخية أو أدبية منظومة أو منثورة .

ولقد طغت كثرة إنتاج المصورين فى هذا الضرب من النشاط الفنى على فرع آخر من ميادين التصوير ، لم ينل إلى الآن ما يستحقه من العناية والدرس ، ذلك هو رسم الصور الشخصية . ونقصد بالصور الشخصية تلك الرسوم التى يقوم الفنان بعملها نقلا عن أنموذج حى أمامه ، ويكون صادق التعبير عن صفات أنموذجه الخِلقية والخُلقية .

أقدم الرسوم الإسلامية الشخصية التى وصلت الينا ترجع إلى القرن ١٤ م إلا أن الكتب الأدبية والتاريخية تفيض بذكر أمثلة كثيرة لرسوم شخصية .

ولعل أقدم هذه الأمثلة تلك التى تقول بوجود صورة للنبى محمد (صلعم) وهى التى رآها سائح قرشى ، يدعى ابن وهب من ولد هبار بن الأسود ، عند امبراطور الصين ضمن مجموعة صور تشمل الأنبياء والرسل منهم نوح فى السفينة بمن معه ، وموسى وبنو اسرائيل ، وعيسى بن مريم على حماره والحواريون معه . وفوق كل صورة كتابة طويلة قد زيد فيها ذكر أسمائهم ومواضع بلدانهم ومقادير أعمارهم وأسباب نبوءاتهم وسيرهم ويقول « ثم رأيت صورة نبينا محمد (صلعم) على جمل وأصحابه محدقون به فى أرجلهم نعال عربية من جلود الإبل

وفى أوساطهم الجبال قد علقوا بها المساويك[1] » ويقال إن راسمها مصور صينى كان ضمن بعثة موفدة إلى النبي[2]. ومن الرسوم التى عملها الصينيون لشخصيات مسلمة صورة ابن بطوطة ورفاقه[3].

وإذا كانت هذه الرسوم من عمل فنانين غير مسلمين إلا أننا نجد إشارات أخرى إلى وجود رسوم من صناعة فنانين مسلمين ، وهذه الصور لا تخص قطراً بالذات بل تشمل جميع الأقطار فى مختلف العصور .

وأول هذه الإشارات تلك التى تذكر أن صورة على بن أبى طالب كانت منقوشة على السيوف[4] ثم نجد إشارة أخرى إلى رسم ليزيد بن الوليد ، فيقول المسعودى فى كتابه مروج الذهب « وحكى عن ابن العباسى محمد بن سهل . قال : كنت أكتب لعتاب بن عتاب على ديوان جيش الشاكرية فى خلافة المنتصر ، فدخلت إلى بعض الأروقة ، فاذا هو مفروش ببساط سوسنجرد ومسند ومصلى ووسائد بالحمرة والزرقة ، وحول البساط دارات فيها أشخاص أناس وكتابة بالفارسية ، وكنت أحسن القراءة بالفارسية ، وإذا عن يمين المصلى صورة ملك وعلى رأسه تاج كأنه ينطق ، فقرأت الكتابة فاذا هى صورة شيرويه القاتل لأبيه ابرويز الملك ، ملك ستة أشهر ، ثم رأيت صور ملوك شتى ، ثم انتهى بى النظر إلى صورة عن يسار المصلى عليها مكتوب صورة يزيد بن الوليد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن يزيد ابن عبد الملك ، ملك ستة أشهر[5] » .

كما يذكر المقرى أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التى شيدها وسماها باسمها فيقول : « ثم قال وأخبرنى بعض مشايخ قرطبة عن سبب

---

(١) المسعودى « مروج الذهب » ج ١ ص ٨٧ — ٨٨ (طبعة مصر)
(٢) الدكتور زكى محمد حسن . الصين وفنون الاسلام ص ١٢ و ٣٩
(٣) المصدر السابق ص ٣٠
(٤) تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن . التصوير عند العرب ص ٣٠
(٥) المسعودى « مروج الذهب » ج ٢ ص ٣٩٨ — ٣٩٩ (مصر) .

بناء مدينة الزهراء، أن الناصر مات سرية له، وتركت مالا كثيراً، فأمر أن يفك بذلك المال أسرى المسلمين، وطلب فى بلاد الافرنج أسير فلم يوجد، فشكر الله على ذلك، فقالت له جاريته الزهراء، وكان يحبها حباً شديداً: اشتهيت لو بنيت لى به مدينة تسميها باسمى وتكون خاصة لى، فبناها تحت جبل العروس من قبلة الجبل وشمال قرطبة وبينها وبين قرطبة اليوم ثلاثة أميال أو نحو ذلك وأتقن بناءها وأحكم الصنعة فيها، وجعلها منتزهاً ومسكناً للزهراء وحاشية أرباب دولته، ونقش صورتها على الباب [1]».

ونحن نعرف أنه كان لسيف الدولة فسطاط مزين بمثله وقيصر الروم أسيراً بين يديه وحوله كثيرون من الأمراء والروم الذين هزمهم، وحول هذا الرسم صورة أخرى لحدائق وحيوانات وطيور [2].

ويروى أن السلطان محمود الغزنوى عندما رفض ابن سينا العمل فى بلاطه وفرّ إلى إقليم جرجان أمر مصوراً يدعى محمود أبو نصر بن عراق أن يرسم صورة ابن سينا على ورقة، ثم طلب من مصورين آخرين أن يرسموا أربعين نسخة منها وأرسل الصور إلى حكام الأقاليم المجاورة راجياً أن يرسلوا له صاحبها [3].

ويذكر الراوندى أن السلطان السلجوقى طغرل بن أرسلان الذى كتب له زين الدين الخطاط المشهور مجموعة من الشعر أمر مصوراً يسمى جمال نقاش اصفهانى بأن يرسم فى المخطوط صور الشعراء الذين وردت بعض أشعارهم فيه [4].

ويصف المقريزى بعض الستور الحريرية الفاطمية فيقول « ووجد من الستور الحريرية المنسوجة بالذهب على اختلاف ألوانها وأطوالها عدة مئين تقارب الألف

---

(١) المقرى . نفح الطيب فى معرفة الغصن الرطيب ج ١ ص ٣٤٤ (طبعة ليدن) .
(٢) الدكتور زكى محمد حسن . كنوز الفاطميين ص ٩٣
(٣) Arnold : Painting in Islam p. 127.
(٤) Arnold ; *op. cit.*, p. 128 Kuhnel : La Miniature en Orient p. 19.

فيها صور الدول وملوكها والمشاهير فيها ، مكتوب على صورة كل واحد اسمه ومدة أيامه وشرح حاله [1] » .

ويتكلم المقريزى أيضاً عن أحد المناظر الفاطمية فيقول : « وكانت لهم منظرة تشرف على بركة الحبش ، قال الشريف أبو عبد الله محمد الجوانى فى كتاب النقط على الخطط ، أن الخليفة الآمر بأحكام الله بنى على المنظرة التى يقال لها بئر دكة الخركة منظرة من خشب مدهون فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش وصور فيها الشعراء كل شاعر و بلده ، واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاة ، وكتب ذلك عند رأس كل شاعر ، وبجانب صورة كل منهم رف لطيف مذهب ، فلما دخل الآمر وقرأ الأشعار أمر أن يحط على كل رف صرة مختومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده ففعلوا ذلك وأخذوا صررهم وكانوا عدة شعراء » [2] .

كما يذكر المقريزى أيضا أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صور أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفرف بقلعة الجبل فيقول « عمره الملك الأشرف خليل بن قلاوون وجعله عالياً يشرف على الجيزة كلها و بيضه وصور فيه أمراء الدولة وخواصها وعقد عليه قبة على عمد وزخرفها [3] ... » .

فهل كانت هذه الرسوم صوراً شخصية حقاً ؟ الحقيقة أنها لم تكن كذلك إذ أن بعض النصوص لا يمكن أن يفهم منها أن رسومها كانت دراسات لأشخاص بالذات وعن الطبيعة كصور ملوك الأرض على الستور الحريرية الفاطمية وديوان الشعر الذى كتب لطغرل لاستحالة مثل هـذا الأمر لما فيه من مشقة الانتقال من قطر إلى آخر ومن دولة إلى أخرى ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى احتمال وجود رسوم لأشخاص توفوا من زمن قبل عهد الفنان ، كما هو الحال

(١) المقريزى . الخطط ج ١ ص ٤١٦ — ٤١٧ (طبعة بولاق) .
(٢) المقريزى . الخطط ج ١ ص ٤٨٦ — ٤٨٧ (طبعة بولاق) .
(٣) المقريزى . الخطط ج ٢ ص ٢١٢ و ٢١٣

فى ديوان الشعر (الذى عمل لطغرل) إذ نجد به أشعاراً لشعراء توفوا قبل عهد الفنان[١]. وزيادة على ذلك فان الرسم عن الطبيعة يقتضى جلوس الأشخاص أمام المصورين لساعات طويلة ، ولجلسات متكررة ، حتى يستطيعوا دراسة تفاصيلهم ، ويتقنوا رسم الملامح ، ويوفقوا فى إكساب صورهم شيئاً من شخصية الأشخاص ، وهذا من الأمور المشكوك فيها وخاصة فى مثل هذه العصور المبكرة حيث لا يزال أثر التعاليم الاسلامية عن التصوير قوياً فى نفوس المسلمين .

وإذا كان الأمر كذلك فبماذا نعلل إذن قول هؤلاء الكتاب ؟ الواقع أن تلك الاشارات لايمكن أن يفهم منها إلا أن هذه الرسوم كانت رسوماً رمزية لتلك الشخصيات ففهم هؤلاء المؤرخون — من كتابة الأسماء فوق الصور مثلا — أنها تمثل هذه الشخصيات .

ومن هذا القبيل تلك الصور التى وصلت الينا ضمن النقوش الحائطية بقصير عمرة الكائن ببادية الشام شمال شرقى البحر الميت وهى صورة أعداء الاسلام أو ملوك الأرض فى قول آخر . وهى صورة رمزية الغرض منها تمجيد انتصار المسلمين وإظهار مدى اتساع أملاكهم ، فلجأ المصور الى رسم الملوك الذين فتحت بلادهم أو اقتطعت بعض أجزائها وعدد هؤلاء ستة أشخاص هم قيصر بيزنطة وكسرى فارس وامبراطور الصين وردريك ملك أسبانيا والنجاشى وأحد أمراء الأتراك أو الهند . ولقد كتب فوق كل واحد اسمه . واذا أمعنا النظر فى هذا الرسم وخاصة الأوجه لما وجدنا اختلافا ملحوظاً بينها ولا سحنة خاصة لكل شخص بحيث اذا ما رأيناها فى موضع آخر استطعنا معرفة صاحبها وكل ماهنالك من فروق إنما هو فى أغطية الرأس والملابس[٢] .

---

(١) تدلنا قصة السلطان الغزنوى أن صورة ابن سينا لم تعمل الا بعد هربه .

(٢) Musil : Qusejer Amra vol. II P. 26.

ومثل نقش قصير عمرة رسوم الأشخاص فى النقوش الحائطية التى عثر عليها بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا، فنجد فوق بعضها لفظ مشمش أومفلح ومع ذلك فلا اختلاف بين الشخصيتين [١].

وينطبق مثل هذا القول على الصور التى وصلت الينا من عهد المدرسة السلجوقية التى ينسب اليها أقدم ماوصل الينا من المخطوطات المصورة . حقا اننا نجد بعض الاختلافات البسيطة بين سحن الأشخاص بل اننا نجد أحيانا سحنة واحدة تتكرر لشخص بالذات ، ومن السهل التعرف عليه وسط الجموع التى تحيط به [٢]. ولكننا مع ذلك لا نستطيع القول بأن هذه الصورة دراسة عن الطبيعة لصاحبها .

فاذا كان الأمر كذلك فى القرن ١٣م ، بل وفى القرن ١٤م [٣] ونحن فى عصر قد مضى عليه منذ ظهور الاسلام زهاء ستة أو سبعة قرون ، وبعد أن رسخت التعاليم الفنية فى نفوس المسلمين ، وأصبح لهم طراز تصويرى خاص ، فما بالنا بالقرون السابقة . أليس من الأولى ألا تكون هذه رسوما شخصية كما تذكر الروايات ؟ واعتقد كما سبق القول أنها لم تكن سوى رسوم ترمز الى هؤلاء الملوك أو الأمراء أو الأشخاص بأية وسيلة ، ككتابة الاسم أو رسم ميزة أو اشارة ، كنوع الرداء أوغطاء الرأس، ليفهم منها أنه هوالشخص المقصود مثل رسم قصير عمرة . وأظن أن هذا النقش لو قدر له ألا نعثر عليه وأن يصلنا وصف أحد المؤرخين له لكنا أمام حالة أخرى من تلك الحالات التى ذكرها المؤرخون .

ولقد وصلت الينا بعض رسوم عليها أسماء الأشخاص ، علاوة على رسوم قصير عمرة وسامرا ، منها رسم لبهرام كور، وهو يصيد حمارالوحش وخلفه حبيبته فتنة

---

(١) تيمور باشا والدكتور زكى محمد حسن . التصوير عند العرب لوحة ٦

(٢) مثل مقامات الحريرى من عمل الواسطى وهى المعروفة باسم شيفر والمحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس . Martin : The Miniature Paintings and Painters of Persia, India and Turkey Vol. II Pls 9-12.

(٣) مخطوط مقامات الحريرى بفينا المؤرخ ٧٣٤هـ — ١٣٣٤م : Arnold & Grohmann : The Islamic Book Pls 43—47.

على طبق من الخزف [1] وأخرى لمعركة حربية ، وقد كتب فوق المحاربين اسم كل واحدمنهم على سلطانية من الخزف أيضا [2] . وعلاوة على ذلك فان كثيرا من رسوم المدرسة السلجوقية قد كتبت فوق أشخاصها أو حيواناتها الأسماء كما في مخطوطات كليله ودمنه مثلا [3] وكما فى صورة تمثل حكماء الاغريق [4] وأخرى فى مخطوط كتب على أحدهم خليل سلطان عليه رحمة الله (٨١٤ هـ — ١٤١١م) [5]

وإذا كان قد وصل الينا بعض صور شخصية من القرن ١٤ م كرسوم جنكيزخان وخلفائه فى مخطوط تاريخ رشيد الدين بالمكتبة الأهلية والمنقولة عن أصول قديمة [6] ورسم لتيمور وأنجاله من عمل خليل مرزا [7] وقد كتب فوق كل شخص اسمه وأخرى لجلال الدين رومى وسعدى الشاعر وأوغتاى ومانجوخان وهولاكو [8] الا أن الصور التى عملت فى القرن الخامس عشر وما بعده أكثر شخصية وتدعونا إلى أن نطمئن إليها ونثق بها عن تلك المرسومة فى القرن الرابع عشر [9] . كما أصبحت هذه الرسوم أهم مظهر من مظاهر النشاط الفنى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولو أن كثيرا منها يمثل رسوم أفراد إلا أنه يغلب عليها فقدان الشخصية .

ونلاحظ إذن أن الصور الشخصية لم تظهر إلا بعد أن اتصل المسلمون بالمغول وهذا يوضح لنا أن عدم الاقبال على هذا الضرب من التصوير لم يكن لعجز فى مقدرة الفنان المسلم، إذ رأينا أنه استطاع أن يكسب بعض أشخاصه سحنا معينة ، وأنه استطاع

(١) Ricfstahl: Watson Collection of Mohammedan Potteries fig. 7.

(٢) A Survey of Persian Art. vol. v Pl 6 5.

(٣) Buchtahl: Hellenistic Miniatures in Ear.y Islamic Mauscripts: Ars Islamica vol. VII part 2.

(٤) Martin: *op. cit.*, Pl 14.

(٥) Sarre & Martin: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in Muenchen 1910 Pl 15.

(٦) Arnold: Painting in Islam P 128.

(٧) Arnold: *op. cit.*, P 128-9.

(٨) Brown: Indian Painting under the Mughals P 145.

(٩) المصدر السابق ص ١٤٥

أن يصل برسومه فى بعض الحالات الى مرتبة الصور الشخصية ، كما فعل يحي الواسطى مصور مقامات الحريرى « شيفر » .

وأول هذه العوامل وأهمها هو التوجيه، فالمعروف أن المسلمين تعلموا التصوير كما تعلموا غيره من الفنون على أيدى أصحاب الحضارات السابقة. ولقد كان البيزنطيون المعلم الأول فى ميدان التصوير وفى رسوم الأشخاص بوجه خاص . وإنى أرى أن ماينسب إلى المسلمين من ضعف فى هذا الميدان إنما يرجع الى هؤلاء المعلمين لأننا إذا ماتصفحنا مخطوطاتهم وشاهدنا ما فيها من رسوم أشخاص لوجدناها لاتختلف عن الرسوم الاسلامية ، فهى توضيحية لما فى هذه المخطوطات من دين أو قصص أو علوم ولما وجدنا تمييزا واضحا بين سحن الأشخاص ولرأينا أن المصورين البيزنطيين كانوا منصرفين عن تقليد الطبيعة بعيدين عن التقاليد الاغريقية متبعين أسلوبا زخرفيا .

ولعل هذا الأسلوب وهو توضيح المخطوطات بالصور كان له أثره على المصورين المسلمين فاتبعوهم وزينوا المخطوطات العربية بالصور والرسوم وانصرفوا عن رسم الصور الشخصية .

ونستطيع أن نتبين الضعف فى رسوم الأشخاص من حيث عدم التمييز بين سحنهم تميزاً يفهم منه أنهم درسوا أصحابها دراســـة طبيعية من مشاهدتنا لرسوم المخطوطات ولرسوم الفسيفساء كتلك التى تمثل الإمبراطور جستنيان وحاشـيته الموجودة فى كنيسة سان فيتالى بروما ، والرسم الذى يمثل تيودورا الإمبراطورة ووصيفاتها ، إذ لانجد فرقا بيّناً بين سحن الأشخاص . وإذا كنا نجد رسوم بعض أشخاص لهم ملامح خاصة كرسوم القساوسة والقديسين ، إلا أنها لا تدل على أنها دراسة عن الطبيعة ولا تصل إلى مرتبة الرسوم الشخصية المحضة .

أما وقد اتصل المسلمون بالمغول الذين يميلون إلى عمل رسوم شخصية لهم ، والذين يتأصل فيهم هذا الميل مذ كانوا بأواسط آسيا[١]، فقد أصبح من السهل إذن الاقتداء بهم واقتحام هذا الباب .

ولكن يجب ملاحظة أن الأمر لا يقتصر على التوجيه فقط ، بل يستلزم استعداداً فنياً ممتازاً يمكن الفنان من صدق محاكاة الطبيعة الحية أمامه ومن إكساب صورته بعض الصفات والأخلاق التى تنطوى عليها نفس أنموذجه ، وليست هذه الموهبة بمتوفرة عند كل فنان ، وربما كان هذا الضعف فى المقدرة الشخصية للفنان سبباً آخر يفسر لنا عدم وجود صور شخصية حقة من المدرسة المغولية . ويوضح لنا القول ان صور القرن الخامس عشر الميلادى أدعى إلى الثقة من صور القرن الرابع عشر ، حيث لم تشر المصادر التى وصلت إلينا ، إلى نبوغ فنانين ، كما أشارت إلى نبوغ بهزاد المعروف عنه أنه أول من طرق هذا الباب ونجح فيه ، والذى يقول عنه الدكتور مارتن أنه كان فى هذا الميدان أستاذاً عظيما ويقارنه بالفنانين هولوبين ودورر ومملنج[٢] .

ويحسن قبل الكلام عن الصور الشخصية فى التصوير الإسلامى أن نشير إلى الحقيقة التالية ، وهى أن الفنانين الأوربيين استطاعوا منذ القرن الثالث عشر أن ينجحوا فى رسم الصور الشخصية وأن يتقنوها إتقاناً عظيما ، فى حين ان المسلمين لم يستطيعوا ذلك إلا منذ القرن الخامس عشر ، ومع ذلك فان نجاح المسلمين لا يقاس بنجاح الأوربيين مع أن التصوير الاسلامى والتصوير الأوربى فى القرن الثالث عشر وما سبقه كانا يمتان إلى الفن البيزنطى بصلة وثيقة[٣] .

الواقع أن هذا الأمر يرجع إلى حركة النهضة ، تلك الحركة التى مكنت الفنانين من التحرر من القيود الثقيلة التى كانت تفرضها عليهم الكنيسة ، ومن ضمنها تلك

---

(١) Brown : Indian Painting under the Mughals P 141.

(٢) Martin : *op. cit.*, P 45.

(٣) Dalton : *op. cit.*, P 303.

التعاليم التي وضعت بخصوص التصوير[1]، كما أن حركة إحياء الآداب القديمة مكنتهم من الرجوع إلى التعاليم الفنية الإغريقية القديمة باطلاعهم على تلك الصور التي كانت تحويها المخطوطات الإغريقية القديمة، وساعد على ذلك هجرة كثير من العلماء الإغريق من القسطنطينية إلى الغرب عندما سقطت في أيدي رجال الحرب الصليبية الرابعة ١٢٠٣ — ١٢٠٤ م[2].

أما في العالم الإسلامي فالراجح أن الذي حد من نشاط الفنانين في هذا السبيل هو الأثر الذي بقي في نفوسهم من التعاليم الدينية، ولعل للأسلوب الذي كان متبعاً أثراً في هذا الضعف، إذ يقال إن الفنان لا يرسم صوره من الحياة، ولكنه يدرس الشخص لمدة من الزمن بدون عمل أي رسوم تخطيطية ولكن يزوره من حين لآخر لكي يراجع عمله ويضبط خطوطه التي رسمها من الذاكرة، والنتيجة التي يحصل عليها من مثل هذا الأسلوب هي الحصول على رسم مثالي[3].

* * *

ولقد اتبع بهزاد من جاء بعده من الفنانين ونسجوا على منواله في رسم الصور الشخصية، بل إن منهم من نقل عنه بعض رسومه مثل سلطان محمد ومعين الدين وفروخ بيك الذي نقل رسماً ينسب إلى بهزاد ويمثل آق قويونلي أسير الشاه إسماعيل الصفوي[4].

ونستطيع من مراجعة الإمضاءات على الصور أن نعد من المصورين الإيرانيين الذين رسموا صوراً شخصية في القرن الخامس عشر: بهزاد، وشيخ محمد، وآغا علي، ومحمود مذهب. وفي القرن السادس عشر: صادق، وسلطان محمد، وخواجه حسن، ومعين الدين، وميرك، وآغا رضا، ومحمدي. وفي القرن السابع عشر:

---

(١) Pijoan: Art. in the Middle Ages P 84.
(٢) Dalton: *op. cit.*, P 236-237.
(٣) Martin: *op. cit.*, P 12.
(٤) فروخ بيك أحد مصوري المدرسة الهندية في عهد أكبر مارتن لوح ٨٨، ٨٥

رضا عباسی ، وعبد الملك استرابادی ، وعبد المطلب ، وعلى قولى جبه دار ، وأفضل ، وبهزاد سلطانی . وفی القرن الثامن عشر : معین مصور ، ومحمد باه ، وعبد الله ، ومرزا بابا .

وتتنوع الشخصيات تنوعاً بيّناً ، فمن صور سلاطين إلى صور أمراء وحكام أقاليم ، إلى رسوم أدباء وفنانين ، إلى دراويش وأشخاص عاديين ورسوم نساء ، إلى رسوم سفراء ورجال أوربيين . فنجد صوراً للسلطان مرزا [١] ، والشاه عباس [٢] ، والشاه صفى [٣] ، وفتح على شاه [٤] ، ونادر شاه [٥] ، وأمير شجاع الدين سيد بدر [٦] ، وغلام حضرت شاه سيد على بن سيد محمد [٧] ، والأمير يوسف ابن أوزون حسن [٨] ، وغريب مرزا [٩] ، ومراد آق قويونلى [١٠] ، وعبد الله خان أزبك [١١] ، ومحمد خان شيبانى [١٢] ، ومير على شيرنوائى [١٣] ، وإمام قليخان حاكم شيراز [١٤] ، وجلال الدين رومى [١٥] ، ومولانا عبد الله هاتفى [١٦] ،

---

(١) مارتن : لوحة ٨١
(٢) مارتن : لوحة ١٦٠
(٣) الدكتور زكى محمد حسن . التصوير فى الاسلام لوحة ٤٨ ش ٦١
(٤) Arnold & Grohmann : The Islamic Book : Pl 77
(٥) مارتن : لوحة ١٦٨
(٦) مارتن : لوحة ٨٩
(٧) مارتن : لوحة ١٠٧
(٨) سكسيان Ars Islamica vol. III : I شكل ٣
(٩) سكسيان : المصدر السابق شكل ٦
(١٠) مارتن : لوحة ٨٣
(١١) مارتن : لوحة ١٤٩
(١٢) سكسيان : المصدر السابق شكل ٦
(١٣) سكسيان : المصدر السابق شكل ٥
(١٤) سكسيان : المصدر السابق ش ١٦
(١٥) وتوجد صورة أخرى له من عمل عين الدولة من مسيحى الأناضول حوالى منتصف القرن ١٣م بناء على أمر السلطانة جوردى خاتون الأرمنية انظر Salkisian : Thèmes et Motifs d'Enluminare : Ars Islamica vol. VI : I
(١٦) سكسيان : المصدر السابق ش ١٠

وبهزاد [١] ، ورضا عباسى [٢] ، ومحمدى المصور [٣] ، كما نجد رسوماً لسفراء مغوليين وزوجاتهم [٤] .

أما رسوم الأشخاص الأوربيين فمنقولة عن أصول أوربية ومنها رسم لشارل الخامس [٥] ورسم البابا وهو يبارك فرانسيسكو اكوستا [٦] . وكذلك نجد رسوما أخرى كثيرة لشخصيات غير معروفة تشمل أسرى من الأمراء المغوليين ودراويش وخطاطين وأمراء [٧] . ومن بين رسوم السيدات الكثيرة [٨] . نجد واحدة تمثل ابنة شاه رخ افشاريد [٩] .

ونلاحظ أن بعض الرسوم متقن اتقانا عظيما يشهد بالتفوق ، كما يدل على أن الفنان كان يرسم صورته عن نموذج أمامه كما فى صورة الدرويش [١٠] مثلا وسلطان حسين مرزا ، كما أن بعض هذه الرسوم لا تميزه صفات أو ملامح خاصة ، بل إن القرنين السادس عشر والسابع عشر شهدا رسوما كثيرة جداً بعضها لشخص واحد وبعضها لشخصين ولكننا لا نستطيع الجزم بأن هذه صوراً شخصية لعدم وضوح الفارق المميز للأشخاص وإذا كان هذا مما يعاب على الفن الاسلامى فاننا نجد مثلا له فى بعض الرسوم الأوربية كتلك الصورة التى رسمها جيوتو للبابا انوسنت الثالث والقديس فرنسيس حيث لا نرى فرقا فى سحن الكرادلة المختلفين [١١] .

---

(١) سكسيان . المصدر السابق ش ١١
(٢) الدكتور زكى محمد حسن . التصوير فى الاسلام لوحة ٥١
(٣) Ars Asiatica vol. XIII Pl 23.
(٤) مارتن . المصدر السابق لوحة ١٦٧
(٥) مارتن لوحة ١٧٠
(٦) مارتن لوحة ١٧٢
(٧) مارتن لوح ٨٢ ، ٨٥ ، ٩١ ، ٨٩ ، ٩٢ ، ١٠٨ — ١١٣
(٨) مارتن لوحة ١٠٠
(٩) سكسيان : المصدر السابق شكل ١٧
(١٠) الدكتور زكى محمد حسن ، التصوير فى الاسلام لوحة ٢٤
(١١) Arnold :Painting in Islam P 130.

وتعلل كثرة وجود الرسوم الشخصية فى القرن السابع عشر على وجه الخصوص بانصراف الشاه عباس عن تشجيع الفنانين واغلاق المرسم الشاهانى لزيادة التكاليف الحربية فالتجأ المصورون إلى هذا النوع من التصوير نظراً لقلة التكاليف وقصر المدة التى يستغرقها المصور فى انتاج مثل هذه الصور ولكن من جاء بعده من الشاهات شجع التصوير كنادر شاه وفتح على .

الرسوم الشخصية فى المدرسة الهندية المغولية

لم تنشأ هذه المدرسة إلا فى القرن السادس عشر ولذا كان عهد هذه الرسوم متأخراً عن مثيلاتها فى إيران ، وليس معنى ذلك أن الرسوم الشخصية لم تكن معروفة فى الهند قبل ذلك التاريخ ، بل نجد مايدل على أنها كانت معروفة فى القرن الرابع عشر إذ نجد حاكما مسلماً من حكام هذا القرن يدعى فيروز شاه طغلق يأمر بمنع عمل الرسوم الشخصية على جدران القصور وأن تحل مناظر الحدائق محلها[(١)] ، وهذا غير تلك الاشارات الموجودة فى الأدب الهندى القديم[(٢)] .

وبالرغم من أن هذه المدرسة لم تنشأ إلا فى القرن السادس عشر إلا أن الرسوم الشخصية وجدت من أوائل عهدها ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى الامبراطور المغلى أكبر ، إذ أمر بعمل مرقعة تحوى رسومه الشخصية ورسوم جميع كبار رجال مملكته وكان يجلس أمام المصورين[(٣)] إذ كان يرى فى هذه الرسوم الشخصية وسيلة من وسائل الخلود « إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت اليهم الحياة من جديد ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود[(٤)] » .

وكان جهانجير مغرما بهذه الرسوم فنجد له صوراً تمثله من طفولته إلى شيخوخته، ولذا كانت رسومه أكثر الرسوم التى وصلت الينا عن أى امبراطور آخر

---

(١) Brown : Indian Painting under the Mughals P 48.
(٢) Ibid : P 143.
(٣) Arnold : Painting in Islam P 130.
(٤) Brown : *op. cit.*, P 149.

ولعل السبب فى تلك الكثرة راجع إلى أنه كان يهدى صورته إلى رجال دولته وكان يكتب عبارات الاهداء بنفسه (١) ، كما أمر بعمل رسوم لقواده (٢) .

وتشمل الرسوم الشخصية أباطرة من بابر مؤسس الدولة عام ١٥٢٦ م إلى بهادرشاه آخر الأباطرة الذى توفى فى المنفى عام ١٨٦٢ م وأمراء كراجا بربال وراجامان سنغ وسيدراجا قتال (٣) وأبو الحسن قطب شاه ومادنا (٤) ووزراء كتود رمال ورجال الأدب والعلماء كأبى الفضل مؤلف أكبر نامه وعينى اكبرى وأخيه فيظى وشيخ حسين جامى (٥) وموسيقيين كتانسن الموسيقى المشهور وقواد وفقهاء وفنانين وراقصات وبعض رسوم شخصيات غربية كالأب فرنسيسكو كورس اليسوعى وسيط سير توماس رو ، وقد تكون هذه الرسوم منقولة عن رسوم غربية مثل صورة اللادى رو زوج السير توماس سفير ملك انجلترا فى الهند .

ويوجد نوع من رسوم الأشخاص وهو الرسوم العائلية كتلك الصورة التى تضم البيت التيمورى (٦) وقد كتب فوق كل واحد اسمه ، ولقد استخدمت هذه الظاهرة — كتابة الأسماء فوق الأشخاص — بكثرة فى التصوير المغولى حتى فى الصور التى توضح بعض حفلات البلاط فنجد أسماء بعض الأشخاص مكتوبة فوق رسومهم (٧) ولقد أخذ المغول هذه الطريقة عن الإيرانيين على الأرجح إذ قد وصلت الينا بعض صور ايرانية من القرن السابع عشر من هذا النوع منها واحدة تمثل الشاه صفى وسط قواده وأمرائه ، وقد كتب اسم واحد وعشرين شخصاً من أربعة وثلاثين (٨) ، كما نجد صورة أخرى لفتح على شاه وهو يصيد ، وقد كتبت الأسماء فوق كبار الأشخاص (٦) . ويصف جهانجير فى مذكراته إحدى

---

(١) Ibid : P 151.

(٢) Arnold & Grohmann ; The Islamic Book P 90.

(٣) Stchoukine : La Peinture Indienne Pl 19.

(٤) المصدر السابق لوحة ١٨

(٥) المصدر السابق لوحة ١١

(٦) A Survey of Persian Art vol. V Pl 911.

(٧) Arnold & Bimyon : The court Painters of the Grand Moguls Pl 20.

(٨) Arnold : Painting in Islam P 129.

(٩) Ibid : P 131.

هذه الرسوم وكانت قد أرسلت اليه من ايران وهى « لقتال صاحب قران تيمور لطقطمش خان وأنجاله العظام وأكابر الأمراء الذين كان لهم حظ عظيم فى اشتراكهم فى هذا القتال، وقد كتب بجانب كل شخص اسمه[1] » بل إننا نجد هذا الأسلوب فى سلطانية من الخزف سبق الكلام عنها .

كما تمتاز الهند عن إيران بنوع لم يوجد فيها أو على الأقل لم نسمع عنه وهو نوع ينطبق عليه تماما اسم « Miniature » وهو رسم الأشخاص فى الجوهرات إذ كان رجال البلاط فى عهد جهانجير يعلقون مجوهرات فى مقدمة العمائم تحوى رسومه[2] وتتخذ مثل هذه الظواهر وسيلة من وسائل تأريخ الصور، إذ أن رجال البلاط ومن يليهم فى المرتبة كانوا يقلدون الأباطرة فى ملبسهم ومظهرهم فلما حلق اكبر لحيته أمر رجال بلاطه بحلقها ولما أطلقها شاه جهان أطلقها رجال البلاط ولما أدخل جهانجير عادة لبس الحلقان فى الآذان عام ١٦١٤ م تبعه رجال البـــلاط[3] .

ويندر وجود رسوم الأطفال وتوجد واحدة منها فى مجموعة هاملتون محفوظة فى برلين فى متحف Völkerkunde ويرى مارتن أن Dampt أو Carries أو Holbein لايستطيع أن يمثل الطفولة البريئة بأحسن مما عمل الفنان الهندى[4] .

ومما يشيع فى التصوير الهندى رسوم الفرسان المتطين صهوات الجياد ، ولانجد هذا إلا قليلا فى إيران والتى يظن أنها منقولة عن رسوم صينية[5] فى حين يذهب براون إلى أنها مجهولة عملياً فى التصوير الايرانى وانها هندية صميمة[6] يؤكد مارتن أنها منقولة عن أوربا مع ملاحظة الأسلوب الشرقى القديم وهو رسم

---

(١) Brown : *op. cit.*, P 150—151.

(٢) Ibid.

(٣) Clarke : Indian Drawings vol. 11 P 2.

(٤) Martin : *op. cit.*, P 85.

(٥) Martin : *op. cit.*, P 86.

(٦) Brown : *op. cit.*, P 156.

الحاكم بمقياس أكبر من رسوم الأشخاص [١] فنجد رسوم أباطرة وأمراء يرتدون ملابس فخمة ومعهم الحراب والدروع [٢].

أما رسوم النساء فليست موضع الثقة دائماً وخاصة رسوم الامبراطورات [٣] التى هى فى الغالب من خيال الفنان ، أما رسوم النساء العاديات فيحتمل أنها عن الطبيعة ، وفى ذلك يقول شخص ايطالى يدعى Manucci عاش فى الهند عدة سنوات أيام الامبراطور أورنجزيب « لم أحضر معى أى صورة لملكة أو أميرة إذ من المستحيل رؤيتهن لاحتجابهن الدائم . وإذا كان شخص قد رسم أية صورة كهذه فلا يصح قبولها فهى فقط شبيهة بالمحظيات والراقصات والتى رسمت من مخيلة الفنان [٤] . ومما هو جدير بالذكر فى صدد قول مانشى ما يعرف من أن جهانجير قد صحب يوماً زوجه فى رحلة صيد ، وقد اشتركت معه فى الصيد وهى من داخل هودجها ولم تظهر لرجال الحاشية [٥] .

وكما حدث فى إيران فى أواخر القرن ١٦و١٧ م من حيث كثرة الرسوم الشخصية لعامة الشعب ، كذلك حدث فى الهند ابتداء من عهد أورنجزيب الذى يمكن اتخاذ عهده فاصلا بين مرحلتين : الأولى يمكن أن نطلق عليها مرحلة ارستقراطية ، إذ كان الفن يعتمد كثيراً على رجال البلاط . والثانية يمكن أن تسمى بالمرحلة الشعبية ، إذ كثر طلب الشعب لهذه الرسوم ، سواء لأشخاصه أو لأشخاص الأباطرة أو الأمراء ، وكان ذلك التحول نتيجة تمسك أورنجزيب الشديد بتعاليم الدين وعدم مساعدته للفنانين فالتجأوا إلى الشعب ولكى يستطيعوا إجابة الطلبات وتوفير الوقت استخدموا الأوراق المخرمة للنسخ فاضمحل الفن [٦] .

---

(١) Martin : *op. cit.*, P 87.

(٢) Brown : *op. cit.*, Pl LXIV.

(٣) توجد صور للامبراطورة نورجهان Arnold & Binyon : *op. cit.*, fig. 15
Athar—i—Iran Tome 2 fasc. 2 fig. 65.

(٤) Brown : *op. cit.*, P 157.

(٥) Ibid.

(٦) Martin : *op. cit.*, P. 87.

وقد نبغ عدد من الفنانين فى رسم الصور الشخصية بعضهم هندى الأصل مثل بشنداس الذى يقول عنه جهانجير « بأنه لا يجارى فى رسم الشبه [1] » والذى يظن أنه هو راسم صورة الشاه عباس [2] إذ سافر ضمن بعثة أوفدت من الهند إلى إيران ، وكذلك يظن أنه هو الذى رسم صورا كثيرة من رجال ايران الموجودة ضمن مجموعات الصور المغلية أو على الأقل قد نقلت هـذه الصور عن أصول من عمله هو .

وبعضهم إيرانى الأصل كالمصور عبد الصمد الشيرازى الذى امتاز فى رسم الصور الشخصية (وسماه أكبر «شيرين قلم» كما قام بتعليم الامبراطور التصوير فى مدينة كابل) .

ومن هؤلاء أيضاً محمود مراد ، ومحمد نادر السمرقندى من عصر جهانجير ، ونير هاشم ، ومحمد فقير الله من عصر شاه جهان . وكذلك بجتر وكوردهن .

والملاحظ أن بعض الرسوم الشخصية فى الهند على جانب كبير من الاتقان إذا ما قيست بمثيلها فى إيران ، ولعل هناك من يتساءل لم نبغ الهنود إلى هـذا الحد فى حين لم يصل أساتذتهم الإيرانيون إلى هذه الدرجة من الاتقان ؟

هناك عدة أسباب نعتقد أنهـا هى التى ساعدت على هذا التفوق ، ولعل أولها أهمية ماسبق أن ذكرته من اهتمام الأباطرة بعمل هذه الرسوم ، بل كان الواحد منهم يجلس أمام المصور ليتيح له دراسته ولتـكون صورته صادقة ، ومن هذه الأسباب أيضاً ملازمة بعض المصورين للأباطرة وكانوا أعضاء فى حاشيتهم ، وهذا طبعاً يساعد الفنان على الدراسة ، ويذكر جهانجير فى مذكراته أنه خرج مرة لصيد أسد وأنه أمر الفنانين برسمه على حقيقته من حيث الشكل والجسم وقد يكون للبلاغة الأدبية التى اتصف بها أكبر وجهانجير فى وصفهما للأشخاص علاقة بنجاح هذه الرسوم إذ كانا دقيقى الملاحظة فى وصف الأشخاص ، وطبعاً

(١) Brown : *op. cit.*, P 151.
(٢) Athar—i—Iran tome 2 fax. 2 fig 68.

مادام هذا شأنهما فلن يقبلا رسوماً ولن يوافقا على صور لا تعبر ولا تكون صادقة النقل لصاحبها .

وأخيراً فان هناك إشارات أدبية أخرى تدلنا على أن هذه الرسوم الشخصية كانت معروفة فى الهند كتلك التى كانت تعمل لأبناء البراهمة المتوفين لكى تعيدهم إلى الحياة من جديد . ولكن مثل هذه الرسوم القديمة للأشخاص كانت معروفة أيضاً فى إيران فى العهد الساسانى كذلك المخطوط الذى رآه المسعودى وبه صور تمثل الأكاسرة عند وفاتهم ، وقد ارتدوا الثياب الملكية ووضعوا التاج فوق رؤوسهم ، كما أن مؤلف كتاب مجمل التواريخ (١١٨٦ م) يذكر أنه كان موجوداً مخطوط به صور شخصية للأكاسرة منذ زمن أردشير إلى نهاية الأسرة[1] ، ومع ذلك فلم يصلنا شيء من مثل هذه الرسوم حتى نستطيع أن نحكم على مقدرة الايرانيين فى العهد الساسانى من حيث النجاح أو عدمه فى مثل هذه الرسوم . أما عن الهند فما وصلنا منها يساعدنا على القول بأنهم كانوا ناجحين فى مثل هذه الرسوم .

وقبل أن ننتقل إلى الكلام عن الرسوم الشخصية فى تركيا يحسن أن نذكر شيئاً عن نوع من الرسوم يصح أن يدخل ضمن نطاق الرسوم الشخصية مع شيء من التسامح ، وتلك هى رسوم الحيوانات والنباتات وأعنى تلك الرسوم المستقلة التى تظهر حيواناً معيناً أو نباتاً بالذات .

ولقد نبغ الفنانون المغل فى هذا الضرب من التصوير نبوغاً يفوق الوصف ، فوصلوا إلى درجة عالية جداً من الاتقان سواء فى رسم النباتات وتفاصيلها أو الحيوانات وحركاتها . ونستطيع أن نعتبر عصر جهانجير عصراً ذهبياً فى هذا النوع من التصوير لأنه كان مغرما بالحيوانات وعاداتها وكان الفنانون يرسمون له النادر من الطير . ويري براون أن رسوم الحيوانات لم تكن أحسن من رسوم العهد

---

(١) Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting P. 18 note I.

الصفوى فى إيران[١] . حقاً ان رسوم الحيوانات فى التصوير الايرانى ابتداء من عصر بهزار متقنة أيضاً ، بل لقد وفق بعض المصورين فى التعبير عن حركاتها ولكنهم لم يصلوا إلى مرتبة الفنانين المغل ، كما أنهم لم يتركوا لنا رسوما مستقلة كالرسوم المغلية ولقد نبغ فى رسم الحيوانات والطيور منصور الذى يسمى « بنادر العصر » وأبو الحسن ، « نادر الزمان » ، ومراد ، ومانوهار ، كما نبغ منصور فى رسم الزهور أيضاً[٢] .

الرسوم الشخصية التركية

كما ساهم الايرانيون فى تأسيس المدرسة المغولية ، كذلك كان لهم الفضل كل الفضل فى تأسيس المدرسة التركية ، إذ كان السلاطين العثمانيون يحرصون على استدعاء الفنانين الايرانيين إلى بلاطهم ، ولم ينقطع استدعاؤهم لهم منذ القرن السادس عشر[٣] .

ولقد طرق فنانو المدرسة التركية باب الرسوم الشخصية ، ويقال إن رسوم السلاطين العثمانيين ابتداء من سلاطين القرن الخامس عشر كانت تزين أحد القصور وأنها كانت تنقل منه لاخفائها ، ولم يكن يسمح برؤيتها إلا للضباط المقربين وإن ذلك كان محافظة على الشعور الدينى[٤] ، ويقال أيضا إن الصدر الأعظم قره مصطفى كان يحفظ صورته وصور بعض معاصريه فى غرفة سرية خوفا من الاضطهاد[٥] .

ولقد كان لهذا الأثر الدينى ولغيره من العوامل الأخرى أثره فى قلة ما وصل الينا من إنتاج المدرسة التركية ، ومع ذلك فلقد وصلت الينا رسوم شخصيات تركية

---

(١) Brown: *op. cit.*, P. 156.
(٢) Clarke: Indian Drawings & Martin: *op. cit.*, Pl 223—4.
(٣) Kuhnel: La Miniature en Orient P. 34.
(٤) Arnold: Painting in Islam P. 39.
(٥) Arnold: *op. cit.*, P. 38.

منها رسوم للسلاطين كمحمد الثانى [١] ، وسليم الأول [٢] ، وسليم الثانى [٣] ، ومراد الرابع [٤] ، ومنها صور لأدباء مثل لعلين قبا وهو محدث شعبي [٥] .

كما وصلت الينا بعض رسوم لأشخاص أوربيين نقلاعن رسوم أوربية كصورة فرنسوا الأول وشارل الخامس [٦] من عمل حيدر بك مصور البلاط فى عصر سليمان ، وتدل رسومه على أنه لم يكن على درجة عظيمة من المهارة .

كما نجد رسوما لأتراك من عمل فنانين أجانب ، كصورة محمد الثانى من عمل جنتيلى بلليني وهى محفوظة بالمتحف الأهلى بلندن [٧] وأخرى لأمير تركى محفوظة فى متحف جاردنر ببوستن [٨] وثالثة لسيدة هى فاطمة سلطانة بنت السلطان عبدالمجيد من عمل المصور Ruben Manasse عام ١٨٥٠ م [٩] ، ونقش حائطى للسلطان جم [١٠] .

ولكن مثل هذه الرسوم خارجة عن نطاق التصوير الاسلامى ، غير أنها ذات أهمية كبيرة من حيث الدراسة المقارنة ، إذ نستطيع بواسطتها أن نتوصل إلى الحكم على مقدار تفوق المصورين الغربيين على المصورين المسلمين .

ولقد أوجد الفنانون الأتراك أسلوباً جديداً فى رسوم الصور الشخصية وهو رسم السلاطين داخل دوائر صغيرة يجمعها أحياناً درج « Roll » وتسمى باسم « سبحة الأخبار » ولقد شاعت هذه الطريقة منذ أواخر القرن السادس عشر وهى من اختراع شخص يدعى شريف شافعى ، وكان الغرض منها توضيح شجرة

(١) Sakisian: Contribution à l'Etude de l'Iconographie Ars Islamica vol. III: 1 fig. I.

(٢) Martin: *op. cit.*, Pl 227.

(٣) Ibid; Pl 228.

(٤) هذه الصورة من عمل المدرسة الهندية المغولية. Martin: *op. cit.*, Pl 229.

(٥) Sakisian: *op. cit.*, fig. 12.

(٦) Martin: *op. cit.*, Pl 227.

(٧) انظر دائرة المعارف الايطالية مادة بلليني بالجزء السادس .

(٨) Dimand: A Handbook of Mohammedan Decorative Arts. P. 48.

(٩) Sakisian: *op. cit.*, fig. 12.

(١٠) Ibid. fig. 2.

النسب السلطانية ، وتبدأ غالباً برسم آدم ويصعب أن توجد صورة حقيقية للسلاطين قبل السلطان محمد الثاني [١] .

ويوجد بدار الكتب المصرية مخطوطات تركية يشمل بعضها رسوم السلاطين العثمانيين وهي رسوم متأثرة بالأسلوب الأوربي [٢] .

* * *

ولقد ابتدعت المدرسة الهندية المغولية أسلوباً لم نجد له مثيلا في التصوير الاسلامي وهو رسم الأشخاص بحيث يكون الوجه كاملا والجسم محددا فقط ، وهذا الأسلوب في التصوير من أبدع ما أنتجته مخيلة الفنان الهندي [٣] .

ولقد فضل الفنانون الهنود اتباع الأسلوب الجانبي ، ويندر أن نجد الأسلوب الذي يرسم الوجه بحيث يظهر ثلاثة أرباعه ، ذلك الأسلوب الذي كان مفضلا في المدرسة الايرانية والمدرسة التركية ، ولقد وجد هذا الأسلوب الجانبي منذ نهاية القرن السادس عشر متأثراً بالأسلوب الصيني ، مع ان الصور الجانبية لم تنتشر في الصين إلا منذ القرن الخامس عشر .

وقبل أن نختم الموضوع يجب أن نقول إن الفنان المسلم كانت أغلب رسومه مسطحة ، وليس معنى ذلك أننا لا نجد رسوماً مجسمة لا تظهر التعبير النفساني ، بل لقد أفلح بعض الفنانين في إنتاج رسوم لا تقل عن الرسوم الغربية في أي مظهر من مظاهرها ، وعلى الخصوص فنانو المدرسة الهندية المغولية .

ولا أستطيع أن أختم هذا البحث دون التحدث عن نوع من الرسوم التي تدخل تحت نطاق الصور الشخصية وهي التي كانت تضرب على المسكوكات . ولعل أقدم ما يعرف عن نقود إسلامية ذات رسوم أشخاص هي المنسوبة إلى عمر بن الخطاب فيقول المقريزي : « وضرب عمر الدراهم على نقش الكسروية وشكلها بأعيانها ،

(١) Arnold : Painting in Islam P. 96

(٢) الدكتور زكي محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين في الاسلام ص ٢٤

(٣) Martin : *op. cit.*, P. 83. Pls 185—6.

ثم إنه زاد فى بعضها « الحمد لله » ، وفى بعضها « رســـول الله » ، وعلى آخر « لا إله إلا الله وحده » ، وعلى آخر « عمر » والصورة صورة الملك لا صورة عمر[١] .

ويلى هذه الدراهم الدنانير التى ضربها معاوية وعليها صورة شخص متقلداً سيفاً ، ويقول المقريزى إن هذا الشخص هو معاوية[٢] ، وأخرى لعبدالملك بن مروان يحمل سيفاً[٣] ، وثالثة للمتوكل العباسى نجد رسماً لشخص على أحد وجهى الدينار ورجلا يقود جملا على الوجه الآخر[٤] ، وأخرى المقتدر[٥] ، والمطيع لله[٦] ، والراضى[٧] من آل عباس ، كما ضربت سكة لصلاح الدين[٨] ، ولسيف الدولة[٩] ، ولبجكم[١٠] .

ونستطيع أن نقول إن رسوم هذه السكة لم تكن شخصية ، بل كانت رسوما رمزية ليس إلا ، غير أنه قد وصلت إلينا نقود إسلامية تخص الإمبراطور أكبر وجهانجير المغولى[١١] تعتبر رسوماشخصية حقة ، ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى تقليد المصور عبد الصمد ديوان الضرب وهو الذى اشتهر فى رسم الصور الشخصية .

---

(١) المقريزى — اغاثة الأمة بكشف الغمة ص ٥١و٥٢ (طبعة الدكتور زيادة والاستاذ الشيال) .

(٢) المصدر السابق ص ٥٢ : ويوجد درهم باسم الحجاج عليه صورة ملك فرس انظر A Survey of Persian Art. vol. VIPl 1480 B;

(٣) الدكتور زكى محمد حسن — الصين وفنون الاسلام ص ٤١

(٤) Arnold : Painting in Islam Pl LIX D.

(٥) Ibid : Pl LXXB.

(٦) Ibid : Pl LIXA.

(٧) المسعودي — مروج الذهب ج ٨ ص ٣٤١

(٨) تيمور باشا والدكتور زكي محمد حسن ، التصوير عند العرب ص ١٢٦

(٩) المصدر السابق ص ٣١

(١٠) المصدر السابق ص ٣١ — ٣٢

(١١) Arnold : *op. cit.*, Pl LIXC.

الشخصية فى الفن المصرى القديم

للدكتور محمد أنور شكرى

يذهب العلماء إلى أن الحرية الشخصية إنما نشأت وازدهرت فى بلاد الغرب منذ الحضارتين الإغريقية والرومانية ، وأنها كفلت للغربيين حرية الرأى واختيار الأساليب الفنية المختلفة ، كما ساعدت على إبراز الشخصية الفردية وتعزيزها ، بما يميز شعوب الغرب على شعوب الشرق القديم . ومما يستدل به على ذلك أن أعلام الإغريق والرومان مثلا اعتادوا توقيع أسمائهم على آثارهم الفنية ، وقد اعتبر هذا فى حد ذاته دليلا على حرصهم على أن تنسب أعمالهم إلى أشخاصهم وعلى شعورهم بشخصياتهم واعتزازهم بها . وفوق ذلك فان آثارهم نفسها تحمل فى كثير من الأحيان طابعهم الشخصى حتى ليمكن التعرف عليهم فيها ، بحيث أمكن فى بعض الحالات نسبة كثير من الآثار إلى أصحابها بعد أن ضاعت من عليها أسماؤهم ، وذلك اعتماداً على ما ينم عليه أسلوبها وطرازها من خصائص شخصية ، تتفق مع ما عرف لهم من آثار تحمل أسماءهم . علاوة على هذا تمثل صورهم وتماثيلهم شخصيات واضحة المعالم ، يمكن أن نتعرف على أصحابها فيها وإن اختلفت شخصية كل فيما حفظ لنا من تماثيله وصوره (١) . وليس من شك فى أن هذا صحيح فى مجموعه ، ولعله يرجع أول الأمر إلى طبيعة بلاد الغرب وما اقتضته من نظم

(١) J. J. Bernoulli, Griechische Ikonographie;
J. J. Bernoulli, Roemische Ikonographie;
G. Lippold, Griechische Portraetstatuen;
H. Brunn — F. Bruckmann — P. Arndt — G. Lippold, Griechische und Roemische Portraets;
A. de Ridder—W. Deouna, Art in Greece, p. 320—1;
P. Gardner, The Principles of Greek art, pp. 165-186, 210, 326;
P. Gardner, New Chapters in Greek Art, pp. 282 ff.

سياسية خاصة ، كما يرجع إلى العامل الزمنى وما أفادته الحضارات الغربية مما سبقها من حضارات ، وما تمتاز به كل منها من طابع « علمانى » ، استوحى كثيراً من مؤثراته من الطبيعة مباشرة وظل مرتبطاً بها أشد ارتباط فى أكثر الأحيان . على أنه مع ذلك لا يجب أن ننسى أهمية ما حفظ لنا مما كتبه الكتاب والمؤرخون الأقدمون ، عن الشخصيات العظيمة من الفنانين وغيرهم وعن أعمالهم الفنية مما كان له أثر لا ينكر فى تعريفنا بشخصياتهم .

أما فى الشرق القديم ، مهد الحضارات الأولى وموطن الحكومات المركزة والمعتقدات الدينية القوية ، فقد كان من الطبيعى أن تتخذ فيه الحرية الشخصية وشخصية الأفراد مظهراً يختلف عما جرى عليه الأمر فيما بعد فى بلاد الغرب تبعاً لاختلاف الزمن وطبيعة البلاد وما اصطبغت به حضارات الشرق من طابع دينى قوى وغير ذلك من عوامل . وإنه ليعنينا الآن جلاء ما يمكن استخلاصه من الفن المصرى القديم عن شخصية الفنان وشخصية من يمثله فى صوره وتماثيله ، لما لهذا الموضوع من قيمة فى حد ذاته ، ولأن الفن المصرى من جهة أخرى هو أبرز مظاهر الحضارة المصرية القديمة .

يجمع العلماء « المصرولوجيون » على أن الآثار الفنية المصرية تدل على فقدان الحرية الشخصية والطابع الشخصى للفنان المصرى ، وعلى أن هذا الفنان لم يكن يجد من قوة شخصيته واعتزازه بها ما يدعوه إلى أن يحرص على أن ينسب إليه عمله الفنى . ويعتمدون فى ذلك على أن الآثار المصرية على اختلافها تخلو عادة من أسماء مبدعيها إلا فى القليل النادر . وقد ذهب بعضهم إلى أبعد من هذا فرأى أنه لم تكن هناك شخصية فردية أخرى إلى جانب شخصية الملك [1] ، بل منهم من ذهب إلى أن أغلب ملوك مصر يبدون كخيالات أو أطياف لا تكاد تتراءى لنا حتى تختفى دون أن تكون لها معالم شخصية واضحة . ومنهم « برستد » فقد ذهب إلى أن « اخناتون » هو أول شخصية متفردة فى تاريخ الانسانية ، فقد

---

(١) J. Capart, Egyptian Art, p. 171.

انصرف إلى معتقداته الدينية وسما بمثله العليا وأغراضه مما يجعله بحق أجدر فراعنة مصر بالملاحظة[١]. ولعلنا لا نخطىء إذا قلنا إن السبب الأكبر فيما يذهب إليه هؤلاء العلماء يرجع إلى قلة ماحفظ لنا من الأخبار المكتوبة عن خصائص الممتازين من الأفراد وعن أعمالهم فى مصر القديمة ، كما يرجع إلى تأثر العلماء بآراء ونظريات معينة واتخاذهم مقاييس الحضارة الإغريقية وغيرها معياراً لمظاهر الحضارة المصرية، بقدر مايرجع أيضاً إلى طبيعة الفن المصرى وظروفه والغرض الأساسى منه .

لقد حُلت رموز الكتابة المصرية فى أوائل القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الوقت اشتد الاهتمام بالمعارف المصرية (المصرولوجية) وتوافر العلماء من مختلف الأنحاء على بحثها والكشف عنها وذلك فى عصر بلغ فيه تقدير الفرد غايته ، فقد كان ينظر إليه كوحدة مستقلة ذات قدرة مطلقة ، أما الجماعة فكانت تعتبر كأنها مجموعة من الأفراد ، ولذلك كانت تقدر الحضارات بقيم ما تتكشف عنه من أفراد ممتازين ، خلقوا فيها آثاراً واضحة تدل على شخصياتهم وخصائصهم الذاتية . ولما كانت الأعمال الفنية المصرية لا تحمل عادة أسماء الفنانين الذين أبدعوها على عكس ما جرت به العادة فى بلاد الإغريق وغيرها ، كما أنها على اختلاف عصورها تبدو لأول نظرة كأنها متسمة بطابع عام لا يكشف عن شخصيات هؤلاء الفنانين ، لذلك ذهب العلماء إلى أن الفن المصرى فن غير شخصى ، يدل على فقدان الحرية والطابع الشخصى للفنان ، وأنه يعلمنا أن الفن بغير حرية لا يمكن أن يتقدم[٢] . وأن مصر لم تخط إلى عهد الفردية ، وأنها بذلك لم تستطع التجديد والابتكار[٣] . وقد حالت وجهة النظر هذه بطبيعة الحال دون تقدير الفن المصرى حق قدره كما حالت دون استكناه كثير من مسائله على وجهها الصحيح .

---

(١) J. H. Breasted, A History of the Ancient Egyptians, p. 265.

(٢) H. Brunn, Ueber die Grundverschiedenheit im Bildungsprincip der griechischen und aegyptischen Kunst, S. 154 ff.

(٣) J. Burchardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, S. 104.

لا نزاع فى أن لكل حضارة ظروفها وخصائصها ومثلها العليا ، ولذلك فمن حقها أن تنصب لها معايير ومقاييس خاصة بها ، لا أن تستخدم لها مقاييس غيرها من الحضارات التى تخالفها . لهذا لا يجب أن يعتبر مجرد خلو أغلب الآثار المصرية من أسماء مبدعيها دليلا على فقدانهم شخصيتهم قياساً على ما جرت به العادة فيما بعد فى الحضارة الإغريقية وغيرها ، فقد يكون هناك على الأقل عامل قوى حال دون ذلك ، وخاصة إذا علمنا أن فخار ما قبل عهد الأسرات ، وقد كان من أهم الصناعات الفنية إذ ذاك ، يتميز بكثير من الشارات التى قيل عنها إن ما أحدث منها قبل حرق الفخار هو شارات الصناع ، أما ما أحدث منها بعد الحرق فهو شارات الملاك[١] . إلى جانب هذا لقد لوحظ بحق أن المصريين على اختلاف طبقاتهم فى سائر عصورهم التاريخية كانوا من أشد الناس غراماً بتسجيل أسمائهم حيثما تسنى لهم ذلك . فقد سجلوها على الصخر على جانبى الوادى وفى المناجم والمحاجر وفى طرق القوافل وعلى قراطيس البردى إلى غير ذلك ، يستوى فى هذا كله الملوك والقواد والكتاب والجنود والفنانون والصناع والعمال وغيرهم . بل لقد كان الكاتب الناسخ يحرص فى أغلب الحالات على كتابة اسمه فى نهاية ما ينسخه على البردى من قصص وقصائد وغيرها حتى أنه حفظ لنا فى بعض الحالات اسم الناسخ دون اسم الناثر أو الشاعر[٢] . فاذا كان مجرد تسجيل الأسماء فى حد ذاته يتخذ دليلا على ما لأصحابها من شخصية وآية على اعتزازهم بشخصياتهم ، فلا معدى من أن نقضى بذلك للمصريين على اختلاف طبقاتهم ، إن لم نميزهم فى ذلك عن غيرهم من الشعوب لكثرة ما حفظ لنا من أسمائهم .

---

(١) F. Petrie, Naqada and Ballas, pp. 11, 43-44, pls. LI—LVII ;
F. Petrie, The Royal Tombs of the First Dynasty, Part I, p. 29 ff ; Part II, p. 47 ;
A. Scharff, Abusir el-Meleq I, S. 35, Abb. 15 ;
A. Scharff Die Altertuemer der Vor—und Fruehzeit Aegyptens, erester Teil, S. 102, 169.

(٢) ومن أمثلة ذلك القصيدة المشهورة باسم « بنتاؤور » فى الاشادة بشجاعة رمسيس الثانى . أنظر
Ch. Kuentz, La Bataille de Qadech, pp.II, 199.

على أنه من جهة أخرى لقد كان للاسم بالذات عند المصريين شأن يخالف ما كان له عند سائر الشعوب حتى الوقت الحاضر [١]، فقد كانوا يعتبرونه جزءاً من كيان صاحبه، كما كانوا يعتقدون أنه وسيلة لا غنى عنها من وسائل الخلود، في بقائه فائدة محققة لصاحبه في العالم الثاني، وليس أضر على صاحبه من محوه وإزالته. لذلك كان المصريون يرجون أن تخلد أسماؤهم على آثارهم وفي أفواه أبنائهم إلى الأبد [٢].

ومن جهة أخرى نعلم من كثير من النصوص، أن الفنان المصري كان يفخر بنفسه وعمله [٣]، كما كان يتمتع بتقدير المجتمع أكثر مما كان يتمتع به الفنان في بلاد الإغريق والرومان [٤]. ولم يفته في بعض الأحيان أن يؤكد استقلاله، وأنه كفنان لم يتلق الارشاد من رئيس وإنما كان قلبه هو الذي يرشده [٥]. وفوق هذا كله كان الفنانون المصريون يعتبرون أنفسهم كأنهم أدوات الآله على الأرض [٦]، وكان ينظر إلى أعمالهم الفنية نظرة تقديس وإجلال مبعثها شعور ديني عميق لامثيل له فيما نعلم في أي قطر آخر. لهذا كله لنا أن نذهب بحق إلى أن الفنان المصري لم يكن أقل من غيره من المصريين رغبة في تسجيل اسمه وخاصة على آثاره الفنية وأنه لا بد أن كانت هناك أسباب قوية حالت بينه وبين تحقيق رغبته في أغلب الأحيان.

---

(١) H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter, 1926, S. 79—80.

(٢) Davies—Gardiner, The Tomb of Amenemhet, pp. 82, 85, 103.

(٣) H. Sottas, Etude sur ia Stèle C 14 du Louvre, in Recueil de Traveaux, 36, pp 153 ff.;
K. Sethe, Urkunden der 18. Dynastie, IV, 57-58.

(٤) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 67; Brunn, Geschichte der griechische Kuenstler, II, 211.

(٥) W. Spiegelberg, Eine Kuenstlerinschrift des neuen Reiches, in Recueil de Traveaux, 24, 185—7;
H. Erman—H. Ranke, Aegypten, S. 506, Anm. 3.

(٦) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 46.

كان المصريون من أشد الشعوب تدينا وأكثرهم مغالاة فى المحافظة على تقاليدهم القديمة ، إلى جانب هذا يلاحظ أن الكثرة الغالبة مما حفظ لنا من آثارهم عثر عليها فى المعابد والمقابر ، ولذلك فمن الطبيعى أن يكون ما حفظ لنا من تماثيلهم وصورهم على أشد صلة بعقائدهم الدينية والجنازية ، فلم يكن الغرض منها إقامتها أو عرضها فى الميادين والأماكن المكشوفة ، ولا فى مواطن الإقامة وأماكن الزيارة العامة، لأغراض «علمانية» أو دينية تتصل بالحياة الدنيوية أشد الاتصال، وإنما كان الغرض منها فائدة من تمثله من الملوك والأفراد فى العالم الثانى ، مما لاسبيل إلى تفصيله الآن ، ولذلك كانت فى كثير من الأحيان تقام أو تصور فى أماكن مظلمة أو مرتفعة ، مما يدل على أنه لم يكن المقصود منها مشاهدة المعاصرين أو الأجيال التالية لها. ولما كان لاسم الشخص أهمية خاصة في عقيدة المصريين على نحو ماذكرنا، كان من الضرورى كتابة أو نقش اسم من يمثله التمثال أو الصورة وخاصة إذا علمنا أن كلا منهما لم يكن يمثل الشخصية الدنيوية لصاحبه كما سنرى فيما بعد ، ولذلك لم يكن هناك مجال لكتابة اسم الفنان أو نقشه على عمله الفنى ، وحتى لا يكون هناك أدنى احتمال للخلط بين الأسماء فى عالم الروح ، مما قد يعود ضرره على صاحب الصورة أو التمثال فى العالم الثانى .

على أنه منذ الأسرة الخامسة ، عندما بدأت مناظر الحياة الدنيا تزداد وتكثر على جدران المقابر ، بدئ بتمثيل الفنانين وهم يؤدون بعض الأعمال الفنية إلى جانب صور الصناع والزراع وغيرهم ، وفى بعض الأحيان كانت تسجل أسماؤهم وألقابهم إلى جانب صورهم (١) . غير أن الغرض الأساسى من هذه الصور إنما كان لفائدة صاحب المقبرة نفسه فى الآخرة . ومع ذلك ففى قليل من الأحيان أقحم الفنان صورته بين صور جدران المقبرة بحيث تمثله تارة جالسا بمفرده يقدم له الطعام

---

(١) J. Capart, Une Rue de Tombeaux à Saqqarah, I, p. 33; II pl. XXXIII ; N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, vol. I, pl. XIV ; vol. II, pl. X ; N. de G. Davies, Rock Tombs of El Amarna, vol. III, pl. XVIII.

الشراب[1] أو يستمتع بالموسيقى والرقص[2]، وتارة بين أصدقاء صاحب المقبرة[3]
و بين من يتقدم إليه بالقربان[4]، وقد تمثله صورته فى القليل النادر وهو يصور
صول السنة[5]، ولم يفته فى بعض الحالات أن يسجل إلى جانب صورته أنه هو
لذى قام بالعمل فى المقبرة[6]. وفى متحف القاهرة مجموعة جميلة من التماثيل من
عهد الدولة الحديثة تمثل رجلا وامرأته يجلسان على مقعد نقش على جانبه الأيسر
سم وألقاب المثال الذى قام بعمل هذه المجموعة[7]. على أن هذه الأمثلة
قليلة[8]، ولكنها بالرغم من قلتها دليل قوى فيما نعتقد على شدة رغبة الفنان فى تخليد
سمه وصورته على عمله الفنى كلما سنحت له الفرصة، بالرغم مما كانت تقضى به العقائد
والتقاليد الموروثة التى لم يكن لها مثيل لدى الأغريق أو غيرهم. ولعل فى تمثيل
صورة «سنموت»، مهندس «حاتشبسوت» الذى أشرف على بناء معبدها
فى الدير البحرى، على جوانب بعض أبواب هذا المعبد، بحيث كانت تختفى من وراء
مصاريع الأبواب[9]، وكذلك كتابة اسم الفنان على عصا صورة صاحب المقبرة[10]،
ما يدل من ناحية على شدة رغبة الفنانين المصريين فى تخليد أسمائهم على آثارهم الفنية

---

(١) N. de G. Davies, The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep, vol. 1, p. 10-11, pls. XXI, XXV;
Zeitschrift fuer aegyptische Sprache und Altertumskunde, Bd. 31 (1893), S. 97—8.

(٢) N. de G. Davies, The Rock Tombs of Sheikh Said, pp. 14—15, 18, pl. X;
H. Kees, Studien zur aegyptischen Provinzialkunst, Taf. 8.

(٣) Davies—Gardiner, The Tomb of Amenemhet, p. 37, pl. VIII.

(٤) J. Capart, Une Rue de Tombeaux à Suqqarah, I, p 41; 11, pls. XLVII, IC;
A. M. Blackman, The Rock Tombs of Meir, part IV, pl. VIII.

(٥) A. Erman, Bilder der Jahreszeiten, in Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 38, S. 107-8;
W. von Bissing, Miszellen, in Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 64, S. 138.

(٦) R. Lepsius, Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien, II, 12 c; III, 12 a & d.
Zeit. f. aeg. Sprache, Bd. 31, S. 99-100; Bd. 42, S. 128—131;
K. Sethe, Urkunden des aegyptischen Altertums, Abt. I, 16; Abt. IV, 128;
P. E. Newberry, El Bersheh, part I, pp. 3, 20, pl. XII.

(٧) G. Legrain, Statues et Statuettes de Rois et de Particuliers, 42126, p. 78.

(٨) E. William Ware, Egyptian Artists' Signatures, in The American Journal of Semitic Languages and Literatures, vol. 43, pp. 185 ff.

(٩) H. E. Winlock, Excavations at Deir el Bahri, 1911—1931, pp. 105-6.

(١٠) N. de G. Davies, Deir el Gebrawi, Vol. II, p. 10 pl. X.

وما يكشف من ناحية أخرى عن مدى ما كانت تقضى به العقائد والتقاليد إذ ذاك . وليس هذا بمانع من أن يكون الفنانون قد قصدوا أيضاً من وراء تسجيل أسمائهم وصورهم فى هذه الحالات فائدة شخصية كانوا يرجون أن تتحقق لهم فى العالم الثانى، على نحو ما كان من فائدة أفراد أسرة صاحب المقبرة أن تسجل أسماؤهم وألقابهم وصورهم على جدران مقبرته ، وعلى نحو ما كان أيضا من فائدة الصناع والعمال أن تسجل أسماؤهم وصورهم على جدران مقبرة سيدهم ليضمنوا بذلك أن يكونوا فى خدمته فى العالم الثانى كما كانوا فى العالم الأول .

أما اتسام الفن المصرى بطابع عام فيرجع أولا إلى الغرض منه ، فقد كان على أشد اتصال بالديانة المصرية ، يقوم على تحقيق مطالبها ومراميها وتمثيل معتقداتها وأغراضها ، وفى هذا المجال لم يكن للفنان المصرى متسع للاستمتاع بحرية كافية ، تشجعه على اختيار الموضوعات المختلفة التى تهديه إليها شخصيته وميوله ، ولم يكن ليستجيب لشعوره الفنى ، أو يستوحى طبيعته ومثله الشخصية مما قد يعينه باستمرار على ابتكار الأساليب والطرز المختلفة . فالعقائد الدينية محافظة بطبيعتها ، ترنو إلى الماضى وترتبط به ولا تسمح بالكثير من الابتكار والتجديد . وهو يرجع أيضاً إلى طبيعة البلاد التى تتميز باستقرار مظاهرها وخلوها من العراك والصراع بين عناصر الطبيعة المختلفة مما يميز بلاد الغرب عامة . ولا سبيل للفن الأصيل إلا أن يكون مرآة للعقائد والأفكار ومظاهر الطبيعة التى ينشأ فيها . لذلك لا عجب إذا اتسم الفن المصرى كغيره من مظاهر نشاط المصريين بطابع عام ، تزول معه الفوارق الكبيرة والاختلافات الحادة . ومع هذا فلم يلتزم الفن المصرى فى كل عصوره مظهراً ثابتاً وأسلوباً واحداً لا يتغير ، وإن كان قد التزم طريقة واحدة للرسم ، تخالف طريقة الرسم المنظور التى التزمها الفن فى الغرب . فلكل عصر بل لكل أسرة فى مصر تقريباً أسلوبها الفنى الخاص الذى يميزها عن غيرها . فالأسلوب أو الطراز الفنى فى الدولة القديمة غيره فى الدولة المتوسطة أو الدولة الحديثة ، وهو فى الأسرة الثالثة غيره فى الأسرة الرابعة أو الخامسة إلى غير ذلك .

ولا يرجع هذا الاختلاف إلى التطور الزمنى فحسب ، وإنما يرجع أيضاً إلى اختلاف الفنانين واختلاف أحاسيسهم ومثلهم العليا من عصر إلى آخر .

لهذا كله لا يجوز الاعتماد على عدم توقيع الفنانين بأسمائهم على آثارهم وعلى ما يبدو على الفن المصرى من طابع عام للتدليل على فقدان الشخصية عند الفنانين المصريين ، وعلى أن فنهم فن غير شخصى لا أثر فيه لشخصياتهم . هذا إلى أن الفن المصرى لم يكن حتى الآن موضوع دراسة مستفيضة شاملة تجلو تفاصيله ومسائله ، فاذا استبهم علينا الآن أثر شخصية الفنان فيه ، فذلك لأن الآثار الفنية لم تدرس دراسة مقارنة تكشف عن خصائصها وصفاتها الفنية . ومع كل لا يجب أن يفهم من ذلك أننا نقصد القول بأن الفنان أو غيره من المصريين كان على إدراك تام لشخصيته وعمله الفنى على نحو الفنان فى العصر الحديث ، الذى يطلق لشخصيته وحريته السبيل بقدر كبير وهو مدرك قيمة عمله من الناحية الفنية . فلقد كان الفنان المصرى يشعر بأنه عضو فى جماعة كبيرة أكثر من شعوره بفرديته ولذلك انصرف إلى تحقيق مطالبها ومثلها وكرس فنه وكفاءته فى سبيل ذلك .

وإذا كنا نرى الآن أن ذلك قد حد من حرية الفنان فى عمله الفنى ، فلا يجب أن ننسى أنه كان يشعر بشعور الجماعة التى كان يعيش بين ظهرانيها ، والتى كان يرتبط بها أشد الارتباط ، ويدين بعقائدها ويأخذ بتقاليدها فى فخار ومباهاة إزاء أفراد القبائل والشعوب المجاورة ، كما أن مطالب الجماعة ومثلها كانت فى الغالب تتفق مع مطالبه ومثله . على أنه من جهة أخرى لا يجب أن يغرينا هذا بالقول بأن الجماعة كانت كل شىء وأنه لم تكن للفنان شخصية فى حدود شخصية الجماعة ، كما ذهب إلى ذلك « ولتر ولف » أحد أساتذة الألمان فى بحث له ، استقصى فيه « الفردية والجماعة فى مصر القديمة[1] » فى ضوء الآراء والنظريات الشعبية التى سادت فى بعض البلدان قبيل الحرب الأخيرة . وقد انتهى فيه إلى أن مظاهر

(1) W. Wolf, Individuum und Gemeinschaft in der aegyptischen Kultur, 1935.

الحضارة المصرية من عمل الجماعة لا من عمل الأفراد ، باعتبار أن الجماعة وحدة قائمة بذاتها وأنها هى الخالقة المبدعة ، لأنها هى التى تشكل الفرد وتكونه ، وهى بذلك صاحبة الأثر الفعال مما يجعلها تسمو على الفردية . وعلى ذلك ليست الأعمال الفنية المصرية فى نظره من ابتداع شخصيات مبدعة ، وإنما هى أعمال قام بها أو نفذها وسطاء . فهى على حد قوله أشبه بأغنية أو أسطورة شعبية لا يعرف مؤلفها ، ولكنها نمت كعمل جماعى من أعماق الشعب ، ولذلك فهى صورة صافية عميقة للجماعة لأنها تبرأ من عوارض الشخصية المبدعة .

أما شخصية الفنان فهو يرى أنها لم تكن فى مصر بذات موضوع ، إذ لم يكن هناك مجال للفردية حتى نهاية الدولة المتوسطة تقريباً ، وإذا كانت قد ظهرت فى الدولة المتوسطة ميول واضحة تعمل على تحرير الفرد من قيود المجتمع ، إلا أنها كانت قليلة ولم يقدر لها أن تعدو طورها حتى تؤدى إلى تحرير الفرد تماماً ، إذ كانت تقاليد المجتمع أقوى من أن تسمح لها بذلك . وكل ما استطاعت أن تحققه هذه الميول هو التخفيف من شدة هذه التقاليد ، فظهرت فى الفن إذ ذاك محاولات ضعيفة مترددة في سبيل التحرر من قيود طريقة الرسم التقليدية ، تتجلى فيما يعرف بالتصفيف الجانبي والتصفيف العالى . ولم يصبح لهذه المحاولات شأن إلا فى عهد الدولة الحديثة ، وبذلك استطاع الفنان أن يتحرر من قيود الجماعة ويظهر كفرد ، وقد كان من أثر ذلك تصدع القوة الخالقة للجماعة . وفى استدراك نشره فى نهاية بحث له عن « معنى وقيمة المصرولوجية[1] » عمد إلى تحديد الفرق بين الفردية والشخصية ، فذهب إلى أن « الفرد » هو من يعمل على إدراك منه على التحرر من قيود الجماعة وينصب نفسه ضدها كلما أمكن ذلك ، فى حين أن « الشخصية » هى المنفذة لما تشعر به الجماعة من دوافع سامية . وبهذا المعنى عاد فاعتبر « ايمحوتب » كبير بنائى « زوسر » من الشخصيات لأنه قام بتنفيذ ما كانت تصبو إليه روح الجماعة. أما « اخناتون » فهو « فرد » فى نظره لأنه خرج على الجماعة ولم يرتض تقاليدها

(١) W. Wolf, Wesen und Wert der Aegyptologie, 1937 .

أوضاعها ، وكذلك كل فنان منذ الدولة المتوسطة ممن حاولوا الخروج على التقاليد
وروثة التى فرضتها الجماعة .

من هذا يتضح أن « ولف » وإن كان قد اعترف بشخصيات الفنانين
صريين ، إلا أنه لايرى لشخصياتهم أدنى الأثر فى أعمالهم الفنية ، فلم يكن لهم أكثر
ن الوساطة فى تنفيذ ما كان فى روح الجماعة ، وما كانت تشعر بالحاجة إليه .
ا الأفراد الشاعرون بفرديتهم فهم فى نظره خارجون على الجماعة وتقاليدها ،
ليس لهم أثر سوى إحداث التصدع فى بنيان الجماعة . ونحن وإن كنا لا ننكر
كان للجماعة فى مصر القديمة من أثر قوي واضح على نواحى النشاط المختلفة ،
أنه لها طبيعة البلاد وظروف الحياة فيها والعامل الزمنى ، إلا أن ذلك لم يكن
قدرالذى يشل تماماً الأثرالشخصى للأفراد ، ومنهم الفنانون ، وخاصة فى العهود
اهرة من تاريخ مصر القديم . وإذا كان من الصعب استبانة هذا الأثر بوضوح
الوقت الحاضر ، فذلك لأسباب مختلفة ، منها قدم عهد الحضارة المصرية وانقطاع
لتنا بها واتخاذها طابعاً دينياً قوياً لم يكن يسمح للفنان بحرية كافية تمكنه
ى الاستجابة لشخصيته وشعوره الفنى بدرجة كبيرة ، ثم الأغراض التى كان يتوخاها
نان نفسه من فنه إلى غير ذلك مما شرحنا بعضه فيما سبق . ومع هذا فيلاحظ
كل عصر بل كل أسرة لا تخلو من بعض العناصر الفنية المستحدثة والمحاولات
ية الجديدة (١) ، وهى لا يمكن أن ترجع إلا إلى شخصيات الذين استحدثوها
ن كنا لا نعرف عن شخصياتهم شيئاً . ومن الشطط اعتبارهذه المحاولات خروجا
ى الجماعة بالمعنى الذى يذهب اليه « ولف » ، وإنما يمكن عدها فى سلك المبتكرات
دودة لشخصيات فنية ممتازة ، ابتدعتها فى حدود المعتقدات السائدة مما كان

(١) H. Schaefer, Zum Wandel der Ausdruckform in der aegyptischen Kunst, in Zeit. f. aeg. Sprache, 66 (1930), S. 8 ff.;
H. Schaefer, Aegyptische und heutige Kunst, S. 51—53; H. Junker, Giza III, S. 56 ff.;
H. Junker, Von der aegyptischen Baukunst des alten Reiches, in Zeit f. aeg. Sprache, 63, S. 1 ff.

لا يضير الجماعة فى شىء، وذلك كالتصفيف الجانبي او التصفيف العالى، مما يستشهد به « ولف » فى بعض مناظر الدولة المتوسطة والدولة الحديثة . وإذا سلمنا جدلا بأن الشخصيات من الفنانين لم يكن لهـا أكثر من الوساطة فى تنفيذ ما تتطلبه الجماعة، فلام يعزى التفوق الفنى الذى أحرزه كثير من الفنانين على غيرهم حتى استطاعوا فى حدود المعتقدات السائدة بلوغ ذروة الإتقان الفنى مما لا سبيل إلى إنـكاره حتى فى آثار الدولة القديمة التى يعتبرها بعض العلماء أجل ما خلفته مصر فى عصورها المختلفة ؟

أما ما يدعيه الأستاذ «ولف» من عدم وجود الموهوبين فى مصر، والاستغناء عنهم بالتقاليد الثابتة، وتدليله على ذلك بطريقة العمل التى اتبعها الفنان فى جميع عصوره، وهى الاستعانة بالخطوط والنقط أو بالشباك من الخطوط فى رسم الصور على الجدران وفى نحت التمـاثيل، مما أغنى فى نظره عن الموهوبين من الفنانين، ووقى الفن فى العصور التى كادت تتلاشى فيها المقدرة الفنية من الانحطاط التام فهو أشبه بالادعاء بأن فى وضع القلم فى يد الأمى الذى لا يقرأ ولا يكتب ووضع المنظار على عينيه ما يكفيه لإجادة الـكتابة والقراءة . حقاً لقد كان لطريقة العمل هذه أثر يذكر فى الفن المصرى، ولـكنه لم يعدُ أن يكون أثراً مساعدا على الإجادة ولم يكن العامل الأصيل فيها . فقد ساعدت هـذه الطريقة على تمثيل الأجسام والأشكال فى نسب وأبعاد متناسقة، ولـكن لم يكن لها أدنى الأثر فى طراوة الخطوط وشدتها وما تفيض به من حياة وقوة وما تمتاز به من حساسية وجمال، ولا فيما تنطق به ملامح الوجوه من معان سامية، وما نحسه فيها من مشاعر خالدة، وهذا كله من عمل الفنان نفسه وفيض روحه وإحساسه . لقد امتاز المصرى القديم فى كل عصوره بأنه يسلك إلى تحقيق أغراضه أيسر السبل ويستخدم لهـا أبسط الوسائل ويبلغ بها أقصى ما يريد من إتقان وكمال مما يدل على قدرة غريبة وكفاءة ممتازة . وليست الطريقة التى اتبعها فى عمل صوره وتماثيله، إلا إحدى وسائله المختلفة التى اتخذها فى كثير من شئونه . فليس لها من فضل أكثر من أنها ساعدته على أن يصيغ فنه فى حدود نقطها وخطوطها فى يسر واتساق . ثم هذه الطريقة

بالذات من الذى ابتدعها أول الأمر ؟ أهى التقاليد الثابتة ؟ أم هى الجماعة ؟ إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تلتزم فى سائر العصور نسباً وأبعاداً واحدة[1]، وليس من شك فى أن اختلاف هذه النسب والأبعاد من عصر لآخر لا يرجع فى شىء إلى التقاليد ولا إلى الجماعة .

على أن أهم ما يتقدم به « ولف » فى تأييد الأثر الكلى للجماعة وانعدام الأثر الشخصى ، هو محاولته تفسير طريقة الرسم المصرية بما يتفق ووجهة نظره . وهى محاولة لا تخلو من طرافة ، إذ يقول إنه من المعروف أن الفنان المصرى لم يتقيد فى رسم صوره بقواعد المنظور ، التى تقتضى رسم الشىء الواحد أو المنظر من وجهة نظر واحدة من مكان ثابت . وهو يرى فى قواعد المنظور هذه مايدل على منشىء واحد ، يشعر بذاتيته ويستقل بنفسه عن عالم المظاهر . أما طريقة الرسم المصرية فلا تتقيد بوجهة نظر واحدة ، وإنما ترسم الشىء الواحد وكذلك المنظر الواحد من وجهات نظر مختلفة، مما يجعل الصورة تتألف من عدد من التصورات المستقلة . لذلك يذهب « ولف » إلى أن هذه الصورة لا تشير بأية حال إلى الفنان، وأن لنا أن نستنتج أنه لم يكن هناك فرد مبدع أنشأها بحيث كان يستقل بنفسه عنها وهو يتأملها ، ولذلك فالفن المصرى فن غير شخصى . على أن طرافة هذا التفسير لا تمنع من بحثه ومعرفة وجه الحق فيه .

من المعروف أن طريقة الرسم المنظور استحدثها الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد ،وقد وجدت فى بداية الأمر اعتراضا قويا ، حاربها « أفلاطون » بشدة وبعبارات قوية، إذ وجد فيها ما يناقض حقائق الأشياء المرسومة أو المصورة ، لأنها على حدّ تعبيره تعنى بالصورة المرئية لا بالصورة الحقيقية ، ولأنها تعتمد فى أساسها على ماركب فى طبيعة الإنسان من نقص ، ولا تحاول أن تعتمد فى أحكامها على المقاس والعد والوزن ، وإنما تكتفى بالصورة المرئية الخادعة . وقد قال عنها

(١) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 318 ff.

أيضاً: « إن الفن الذى لا يمثل الشىء كما هو ، وإنما يمثله كما يرى ، هو نفسه فن سىء ، يتجه إلى السوء ، ولا ينتج إلا السوء[1] ». وهذا الانتقاد الشديد يدعونا إلى التشكك فيما إذا كان « أفلاطون » قد شعر حقاً بأن لهذه الطريقة فى الرسم والتصوير علاقة بذاتية الفنان . وحتى إذا سلمنا جدلا بأنها تدل على شعور الفنان بذاتيته ، فان ذلك لا يجب أن يتعدى الطبقة الأولى من الفنانين الإغريق الذين ابتدعوها وشايعوها عن إدراك تام منهم . أما من تلاهم من الفنانين حتى الوقت الحاضر ممن أخذوها بالتقليد أو بالتعليم والمران ، فلا يمكن أن يدل استخدامهم لها على أنهم اختاروها لأنها تتفق وشعورهم بذاتيتهم ، ولا سبيل إلى الاحتجاج بأن شعورهم بذاتيتهم كان أو لا يزال يهيؤهم لقبول هذه الطريقة عن سجية وطبع ، لأنه ليس من شك فى أنهم اكتسبوها بالتعليم أو المران ، ولا يزال يبذل حتى الآن فى تعليمها جهد ليس بالقليل . إلى جانب هذا يلاحظ أنها لم تستكمل قواعدها وخصائصها إلا فى عهد الإحياء فى أوروبا ، ولا سبيل إلى القول بأن الفنانين لم يستكملوا شعورهم بذاتيتهم إلا منذ ذلك العهد . ومع هذا كله فقد بدأ كثير من الفنانين فى العصر الحاضر يتخذون طرقاً أخرى فى رسومهم وصورهم لا تتقيد بقواعد المنظور، ولا يمكن أن يدل هذا على أنهم فقدوا شعورهم بذاتيتهم ، بل لعل الأمر على النقيض، فان مجرد محاولتهم التحرر من قيود المنظور الذى فرض سيادته مدى قرون عديدة ليدل فى حد ذاته على قوة شعور بذاتيتهم أو فرديتهم، حتى بالمعنى الذى يقصده « ولف » من الفردية . وفوق ذلك كله هناك ما يدل على أن المصريين قد أدركوا بعض قواعد المنظور[2] ، على أنهم لم يأخذوا بها وذلك لأنها تتنافى مع أغراضهم ومقاصدهم ، فالصور التى كانوا يمثلونها على جدران معابدهم ومقابرهم لم يكن الغرض منها متعة عين الناظر أو مجرد تمثيل الأشياء والأجسام على نحو

---

(١) Platon, Staat, 598 A, 602 D—608 B.

(٢) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 213—14;
L. Klebs, Die Tiefendimension in der Zeichnung des alten Reiches, in Zeit. f. aeg. Sprache, 52, S. 9 ff.
H. Senk, Vom perspektivischen Gehalt in der aegyptischen Flachbildnerei. in Zeit. f. aeg. Sprache, 69, S. 78 ff.

ما تبدو فى الطبيعة ، وإنما كان الغرض منها حقيقة ما تمثله لفائدة ذلك فى العالم الثانى حسب ما كانوا يعتقدون . لذلك لا غرابة فى ألا يحفلوا بالطريقة التى تكتفى برسم وتصوير ما ينطبع من مظاهر الأشياء على شبكة عين الناظر ، وأن يؤثروا الطريقة التى تساعد على تمثيل الأشياء حسب مظاهرها الحقيقية ، وهو مادافع عنه « أفلاطون » ، لأن ذلك يتفق مع أغراضهم الدينية ، وليس لأنه يتفق مع وجهة نظر الجماعة كما يذهب « ولف » .

اقتصرنا فيما سبق على الكلام عن شخصية الفنان نفسه ، أما عن عمله الفنى من حيث مشابهته لمن يمثله ودلالته على شخصية الممثَّل ، فقد اختلفت الآراء فى ذلك اختلافاً كبيراً . فمن العلماء من يرى أن التماثيل وخاصة رؤوسها صور دقيقة لمن تمثلهم ، إذ كان على المثال أن يستلهم الملامح الشخصية لمن يمثله وألا يكتفى بتمثيل الملامح والصفات العامة للجنس [1] . ومن هذا القبيل ماذهب إليه « ماسبرو » من أن التماثيل [2] صور صادقة تمثل أشخاصا معينين بقدر ما استطاعت قدرة المثال وأن كل تمثال كان جسما حقيقياً من الحجر ، ولم يكن جسما مثاليا يراعى فيه جمال الشكل والتعبير ، وإلا لما تيسر للقرين أن يجد فيه الملجأ الذى يوافقه [3] . ويرى « بروجش » أن مشابهة التماثيل للأصل تفيض على شخصية من تمثلهم حياة خاصة [4] . ومن ذلك أيضا ماذهب إليه « يونكر » من أن الفنان الذى صنع ما يعرف بالرؤوس البديلة التى عثر عليها فى الجيزة لم يدخر وسعا فى تمثيل خاصية كل فرد ، وبذلك أبدع أفراداحية لا مجرد صور عامة . ويضيف إلى ذلك أن الإنسان ليبحث دون جدوى عن التفاصيل التى يمكن أن يكون لها الأثر الفعال فى مظهر الوجه ومايدل عليه من تعبير ، ومع ذلك تطالعنا فى كل وجه شخصية بارزة محددة .

---

(١) Perrot—Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquités, t. I, p. 633; R. Delbrueck, Antike Portraets, 1912.

(٢) فيما عدا تماثيل الآلهة

(٣) G. Maspero, in O. Rayet, Monuments de l'art antique, t. I, p. 4.

(٤) H Brugsch. Die Aegyptologie, S. 185.

وهو يصف تمثال الأمير « حميونو » من عهد بداية الأسرة الرابعة بأنه تتجلى فيه شخصية صاحبه أتم جلاء ، ومع أنه قد استبعد منها عوارض الحياة الدنيا إلا أن ذلك ساعد على إبراز جوهرها (١) .

على أن هناك فريقاً آخر من العلماء يعتقد أن التماثيل المصرية ليست إلا صورا عامة أكثر منها صورا فردية . فيذهب « اشنايدر » إلى أن أول ما كان يهتم به المثال هو تمثيل الجنس والمزاج والسن بصفة عامة ، ثم يأتى بعد ذلك تمثيل الفردية فى المرتبة الثانية وربما فى المرتبة الثالثة (٢) . ويعتقد « اشبيجلبرج » أن كبار المثالين فى الدولة القديمة لم يمثلوا الأشخاص على حقيقتهم ، وإنما أبدعوا نماذج فى حالتى الشباب والكهولة ، وأن تمثيل الشخص حسب صورته الحقيقية بدأ مع اتجاه الفن نحو « الواقعية » الذى يظهر أنه بدأ فى الدولة المتوسطة ثم بلغ غايته فى الفن الطبيعى للدولة الحديثة والفن الصادق فى العهد الصاوى (٣) . ولقد اعتمد فى رأيه هذا على تمثالين للكاهن « رع نفر » فى المتحف المصرى ، معتقدا أن أحدهما يمثل صاحبه فيما بين العشرين والثلاثين من عمره وأن الثانى يمثله فيما بين الخمسين والستين ، وأنهما لم يصنعا فى عهدين مختلفين ، وإنما صنعا معا فى وقت واحد فى أواخر حياة صاحبهما . على أن هذين التمثالين بالذات كانا موضع خلاف فى الرأى ، فمن العلماء من ذهب إلى أنهما لشخص واحد ، ومنهم من لم يستطع أن يرى بين ملامح وجهيهما سوى مشابهة ضعيفة (٤) ، ومنهم من ذهب إلى أنهما لشخصين مختلفين يحملان اسما واحداً (٥) . على أنه لما كان أحدهما يمثل صاحبه وعلى رأسه الشعر المستعار ، والآخر يمثله بشعر طبيعى قصير ، لذلك عمد « انجلباك »

---

(١) H. Junker, Giza I, S. 62, 156, 198.

(٢) H. Schneider, Kultur und Denken der alten Aegypter, S. 99 ff.

(٣) W. Spiegelberg, Die Darstellung des Alters in der aelteren aegyptischen Kunst vor dem mitteleren Reich, in Zeitschrift fuer aegyptische Sprache und Altretumskunde, Bd. 54, S. 73.

(٤) J. Capart, Leçons sur l'art égyptien, 1920, p. 226.

(٥) L. Curtius, Aegypten und Vorderasien, S. 80-81.

إلى تيسير المقارنة بينهما فى ظروف مماثلة ، فاستحدث نموذجا من الرأس ذى الشعر الطبيعى ، ثم ركب عليه نموذجا من الشعر المستعار، فبدت المشابهة التامة بين التمثالين بما أثار الدهشة . وقد خلص « انجلباك » من تجربته هذه إلى القول بأن الفنان الذى استطاع أن يصنع رأسين متشابهين على هذا النحو لابد أن كان فى استطاعته كذلك عمل صورة دقيقة للانسان الحى ، غير أنه أضاف إلى ذلك أن هناك فرقا كبيرا بين تمثيل الوجه بالنسب الرئيسية الصحيحة وبين تمثيل الوجه بحيث يعبر عن شخصية صاحبه . وقد انتهى من ذلك إلى أن الفنان المصرى لم يكن يدرك أنه فى الإمكان تمثيل الفردية أى الشخصية [1] .

من هذا يتضح مدى اختلاف الرأى بين العلماء ، وهو يرجع فيما نعتقد إلى عدم تقدير وجهة نظر الفنان المصرى ومعتقداته ومثله العليا حق قدرها . فلم يكن الفنان يستوحى إحساسه الفنى فحسب كما أسلفنا ، وإنما كان يصدر أيضاً فى عمله عن عقائده وأفكاره ومثله التى استوحاها من المجتمع المصرى والتى كان يسمو إلى تحقيقها المصريون . وفى الواقع ليس عمله الفنى سوى عقائد المصريين وأفكارهم ومثلهم مجسمة فى الحجر أو مصورة على الجدران فى طراز فنى جميل . لقد أدرك كثير من العلماء أن التماثيل والصور المصرية تمثل أصحابها فى أحسن أدوار حياتهم بأجسام تفيض حياة وقوة ورؤوس تشيع فى ملامحها اليقظة والانتباه [2] ، ولكن أحداً منهم لم يعن بشرح السبب فى ذلك ، إذ ليس من المعقول أن سائر من صنعت لهم التماثيل والصور من المصريين كانوا فى حياتهم بمثل هذه الأجسام المثالية أو أنهم كلهم مثلوا فقط فى زهرة شبابهم [3] . على أننا إذا تذكرنا أن هذه التماثيل والصور وجدت فى المعابد والمقابر أدركنا أنه لابد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين مايبدو عليها من مظهر وما تدل عليه من معنى وبين عقائد

---

(١) R. Engelbach, The Portraits of Ranufer, in Mélanges Maspero I, pp. 101 ff.

(٢) Maspero, Histoire ancienne des peuples de l'orient classique, les origines, p. 405 ;
H. Schaefer, Das altaegyptische Bildnis, S. 19.

(٣) H. Schaefer, Von aegyptischer Kunst, S. 19, 20.

المصريين وما كانوا يتصورونه من مظهر يرجون أن يكونوا عليه فى الحياة الثانية .
وإننا لنجد صدى هـذه العقائد فى بعض ما حفظ لنا من الآثار المكتوبة ، فمنها نعرف مثلاً أن التحنيط لم يكن لمجرد الاحتفاظ بشكل الجسم على حالته عند الوفاة ، وإنما كانت تحدوه الرغبة فى أن يستعيد الجسم حياته وشبابه مرة أخرى . فكان مما يتلى عند تحنيط الميت هذه العبارة : « إنك تعيش الى الأبد وإنك دائماً فى زهرة الشباب[1] » . وفى متون الأهرامات مالا يدع سبيلا للشك فى أن المصرى القديم كان يتمنى أن يستعيد حياته وشبابه بعد الموت ، وأن يكون صحيح الجسم معافى من كل سوء[2] . وقد صاغ الفنان هذه المعتقدات فيما قام بعمله من تماثيل وصور ، فهى بذلك تمثل أصحابها على الهيئة التى كانوا يعتقدون أو يرجون أن يكونوا عليها فى الحياة الثانية . على أنها مع ذلك لا تمثلهم فى شكل مثالى لاصلة له بالمظهر الطبيعى ، وإنما تعتمد فى مبناها على سماتهم وملامحهم الشخصية . فقد كانت المادة الأولى التى يصدر عنها الفنان فى عمله هى ما ارتسم فى مخيلته من هذه الملامح ، ومن ثم يسمو بها فيزيل عنها عوارض الحياة الدنيا ليستعيد الوجه شبابه ونضارته ، وبحيث لا تنم ملامحه عن المشاعر والأحاسيس الدنيوية . وبذلك يمثل التمثال الصورة التى يرجى أن يكون عليها صاحبه فى الآخرة مع التقيد بقدر الإمكان بصورته الحقيقية فى الحياة الدنيا . ومما يؤيد ذلك أن كلمة « تمثال » فى اللغة المصرية تدل على معنى « مثيل » كما تعنى أيضاً « جميل » و « وسيم » و « كامل » .

وهذه العقيدة عند المصريين لا يجب أن تثير دهشتنا أو ريبتنا ، فانا نجد ما يماثلها فى الديانات الحديثة . فالمسيحية تدين بعقيدة البعث بالجسد ، وتزيد الكاثوليكية على ذلك بأن الجسد سيستعيد طبيعته الصحيحة وكل زخرفه وجماله ،

---

(١) H. Grapow, Ueber die anatomischen Kenntnisse der alten aegyptischen Aerzte, S. 5-6 ;
H. Kees, Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Aegypter, S. 88.

(٢) K. Sethe, Die Altaegyptischen Pyramidentexte, § 704 c—705 c, 707.

وقد ذكر القديس « أوجستين » صراحة بأن المسيح سيعيد للجسم بقدرة إلهية كل ما شوهه منه المرض والشيخوخة . علاوة على هذا تعتقد الكاثوليكية بأن أجسام أهل الجنة تمنح أربع صفات عند بعثها ، وهى عدم الإحساس بالآلام والنضارة والقدرة على الحركة ثم الجمال . أما فى الإسلام فقد جاء فى الأحاديث أن من يدخل الجنة ينعم ولا يبأس ولا تبلى ثيابه ولا يفنى شبابه ، وقد جاء أيضاً أن أول زمرة تلج الجنة صورتهم على صورة القمر ليلة البدر ، كما ورد أيضاً أن « أهل الجنة جرد مرد بيض جعاد مكحولون أبناء ثلاث وثلاثين على خلق آدم (1) » .

وبذلك تختلف التماثيل المصرية بعداً أو قرباً عن الحقيقة بقدر ما كان الفنان يتقيد بالصورة أو يبتعد عنها ، وفى هذا مجال واسع لقدرته الفنية وخياله ، كما تختلف باختلاف العصور وما طرأ فيها على المعتقدات السائدة من قوة أو ضعف لأسباب وعوامل مختلفة . ففى عهد الدولة القديمة ، وهو العهد الذى بلغت فيه « المصرية » الصميمة غاية سلطانها واستقرت فيه أوضاع الحياة على أسس قوية ، كانت التماثيل تعبر أتم تعبير عن المعتقدات المصرية ، فلا تنم ملامحها عن عوارض الحياة الزائلة وأحاسيسها ، وإنما تمثل أصحابها فى صور مجلوة تسمو عن الحياة الواقعية ، وترقى بأصحابها إلى عالم الخلد . ومن هذا يتضح السبب فى عدم دلالة التمثال على شخصية صاحبه ، لأنه ما كان ليتفق تمثيل الشخصية الدنيوية مع الغرض المقصود من التمثال ، ومن جهة أخرى ما كان ليستقيم تمثيل الشخصية الدنيوية مع ما درج عليه المثال من التسامى بملامح صاحب التمثال عن عوارض الحياة الدنيا من ضعف وسقم وقبح وشيخوخة وما إلى ذلك ، مما كان يقتضى إدخال كثير من المحسنات على ملامح الصورة الحقيقية التى تعتبر فيما نعتقد الوسيلة المادية للتعبير عن الشخصية . لذلك فانه مما يتفق والحقيقة القول بأن الفنان المصرى

(1) احياء علوم الدين للامام أبى حامد محمد بن محمد الغزالى ، طبع المطبعة العثمانية المصرية سنة ١٩٣٣ ص ٤٥٩ ، ٤٦٢

لم يشأ إذ ذاك أن يعبر عن الشخصية الدنيوية لصاحب التمثال أو الصورة، لأنها كانت فى نظره عارضة من عوارض الحياة الدنيا، ولأنه تخلى عن قصد عن أداتها ووسيلتها المادية بعدم تقيده بتمثيل الملامح الشخصية [1].

على أنه فى أواخر الدولة القديمة بدأ يدب الاضطراب فى أوضاع الحياة الاجتماعية فى مصر وبدأ الضعف يتطرق إلى الملكية الألهية مما أثر على هيبتها وقداستها، فانتشر الشك فى المعتقدات الدينية وساد الفن روح جديدة ظهر أثرها فى تماثيل ملوك الأسرة الثانية عشرة، فجاءت تماثيلهم تنم على شخصياتهم وملامحهم الشخصية لدرجة كبيرة وتعبر عما لاقوه من عناء وما بذلوه من جهد وعزم فى سبيل تدعيم سلطتهم والقضاء على ما ساد المجتمع من فساد ومساوىء. أما فى الدولة الحديثة عندما اشتد اتصال المصريين بأمم الشرق القديم، وامتد سلطانهم على مساحات كبيرة من الأقطار خارج حدود بلادهم، واتسع أفق تفكيرهم، ونعمت حياتهم ورقت أحاسيسهم، فقد كان من الطبيعى أن يترك هذا كله أثره على الفن، فترق حواشيه وتلين خطوطه وتصفو مجاليه وهو فى هذا كله يهدف إلى المثالية. على أن «اخناتون» ناصر «الواقعية» فى الفن وحمل لواءها على نحو ما حمل لواء الاتجاه الدينى الجديد فى سبيل التحرر من المعتقدات الموروثة والاستمتاع بمظاهر الطبيعة وجمالها وإيثار الحياة الطبيعية الصادقة. وبذلك كان الاتجاه الفنى الجديد صدى للمعتقدات والأفكار الجديدة على نحو ما كان الفن القديم صدى للمعتقدات القديمة. فعمد الفنانون فى عهد « اخناتون » إلى تمثيل مليكهم على طبيعته وسجيته توخيا للحقيقة الصريحة بما لا مثيل له من قبل. ومع ذلك لم يلبثوا أن ابتدعوا طرازا مثاليا لأفراد الأسرة المالكة تردد صداه فى صور وتماثيل عظماء الأفراد، وهو يمتاز بما ينبض به من حياة داخلية تفيض حسا وشعوراً. على أن هذا الاتجاه لم يقدر له البقاء طويلا وإن كان قد استطاع أن يترك آثاره واضحة بعد عهد « اخناتون ».

(1) A. Shoukry, Die Privatgrabstatue im alten Reich der Geschichte des alten Aegypten.

من هذا نرى أن الفن المصرى لم يلتزم أسلوبا واحداً فى عصوره المختلفة وأن الفنان إنما كان يستجيب لإحساسه الفنى وعقائده ومثله وما كان يسود عصره من أفكار ومشاعر ، دون أن يتقيد فى عمله بابراز الشخصية الدنيوية لمن يمثله على حساب ما عدا ذلك من أفكار وعقائد . وبذلك لم يكن عدم تمثيله لها عن عجز منه أو عدم إدراك وإنما لأن ذلك لم يكن من أهدافه فى أكثر الأوقات .

نخلص من هذا البحث إلى أن الفنان المصرى لم يكن ينقصه الشعور بشخصيته والاعتزاز بها ، وأنه وإن كان لم يوقع باسمه على معظم آثاره ولم يتجلَّ فيها أثره الشخصى قويا واضحا ، فذلك لأن الغرض من عمله الفنى كان يحول دون ذلك . كما نخلص أيضاً إلى أن الفن المصرى وإن كان يتسم فى مجموعه بطابع عام ، إلا أن ذلك لم يكن لأن الجماعة كانت القوة الخالقة الوحيدة فى مصر القديمة ، ولم يكن للفنان من عمل سوى الوساطة فى تنفيذ مطالبها ، ولكن لأنه كان يشعر بأنه أحد أعضاء هذه الجماعة ويفخر بانتمائه إليها ويشعر بأحاسيسها ومثلها العليا فترجم عن ذلك فى آثاره الفنية . ومن هنا ذلك الطابع المتسق فى فنه الذى فرضه أيضا طبيعة البلاد والعصور التى عاش فيها ، ومع ذلك ففى حدود هذا الطابع المتماثل وجد الفنان المجال لإبداعه الشخصى . وإذا كان من غير الميسور حتى الآن الإلمام بشخصيات فنية واضحة المعالم فذلك يرجع إلى أسباب مختلفة . أما الأعمال الفنية فهى فى الغالب لاتدل على الشخصية الدنيوية لمن تمثلهم ، كما أنها ليست مجرد صور نموذجية أو مثالية وإنما تجمع بين الصورة الحقيقية وبين الصورة المثالية لكل عصر ، بحيث تمثل الصورة التى كان المصرى القديم يرجو أن يكون عليها فى الحياة الثانية ، فقد سما الفنان بالصورة الواقعية وجلاها فى صورة مثالية تمثل صاحبها فى شباب خالد . وفى هذا مجال واسع لعبقرية الفنان وقدرته الفنية ،

إذ لا تعتمد قيمة العمل الفني فى كثير أو قليل على مدى ارتباطه بملامح أو شخصية من يمثله . وأخيراً لعل فى هذا كله ما يدل من ناحية أخرى على أنه يجب أن يراعى قبل كل شيء قياس الحضارة المصرية وما يتصل بها من مسائل بمقاييسها الخاصة، وألا يعتمد كثيراً على مقاييس الحضارات الأخري ولا على وجهات النظر السائدة. وإنما يجب الاعتماد أولا وقبل كل شيء على فهم طبيعة المصريين وظروف حياتهم ومعرفة عقائدهم وأفكارهم وإدراك مثلهم العليا، حتى تسلم أحكامنا من كثير مما تتعرض له من أخطاء .

الهمزة

للدكتور فؤاد حسنين

أو ألف همزة أو ألف فقط صوت تشترك فيه سائر اللغات السامية الحامية وتنطق به اللغات الهندية الأوربية نطقا مختلسا[١] فنحن نجده فى المصرية القديمة[٢] والأكدية[٣] والكنعانية[٤] والحبشية[٥] والآرامية[٦] والعربية سواء منها الشمالية أو الجنوبية . ويرجح أن لغة الضاد هى أسبق لغة سامية أوجدت إشارة خاصة للدلالة على هذا الصوت ، ومن ثم جاءت بعدها العبرية واستعملت الاشارة المعروفة باسم (شوا)[٧] . وإن كان من العسير على الباحث أن يحدد بالضبط بدء استخدام هذه الاشارة فى العربية إلا أن هناك حقيقة ثابتة يستطيع تقريرها ، وهى أن هذه الاشارة فى العربية لم تكن واحدة فى تاريخ كتابتنا فابن أبى داود السجستانى ذكر ما ملخصه أن الهمزة إذا وقعت فى صدر الكلمة اكتفى للاشارة إليها بنقطة واحدة يرسمها الكاتب بين يدى الألف ويرفعها قليلا إلى رأسها إن كانت ممدودة مفتوحة مثل كلمة (ءاتيهم) أى (آتيناهم) فى قوله تعالى (ولقد آتيناهم) . أما إن كانت غير ممدوة ومفتوحة رسمت الهمزة بنقطة فى قفا الألف مثل (اتيهم) فى قوله تعالى (بل أتيناهم) . أما الهمزة التى ترد فى نهاية الكلمة فهى إما ممدودة أو غير ممدودة ، فالممدودة إن كانت منونة أشير إليها

---

(١) E. Sievers. Grundzüge der Phonetik, 5. Aufl., 1901.

(٢) K. Sethe, De Aleph prosthetico in lingua aegyptica verbi formis praeposito Berlin 1892.

(٣) A. Ungnad, Babylonisch-Assyrische Grammatik; Muenchen 1926.

(٤) G. Bergsträsser, Hebräische Grammatik, 1. Teil, Leipzig 1918.

(٥) A. Dillmann, Grammatik der Äthiopischen Sprache, Hersg. C. Bezold, Leipzig 1899.

(٦) G. Dalman, Aramatlsche Grammatik, Leipzig 1905.

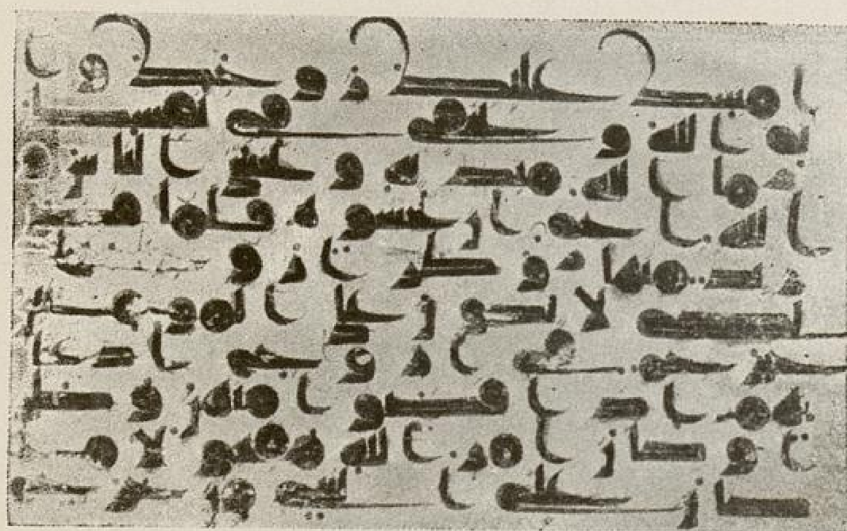
(٧) فؤاد حسنين — التوطئة فى اللغة العربية — القاهرة ١٩٤٠

بنقطتين بين يدى الألف مثل (و السما بنا) أي (والسماء بناء) وإن كانت غير منونة اكتفى بالاشارة اليها بنقطة واحدة بين يدى الألف مثل قوله تعالى (اضا) أى (أضاء من الآية الكريمة — كلما أضاء لهم —) . أما الهمزة غير الممدودة أعنى المقصورة فهى إما منونة أو غير منونة أيضا فان كانت الأولى أشير اليها بنقطتين فى قفا الألف مثل (ملجا) أي — مَلْجأً — فى قوله تعالى (لو يجدون ملجأً) وإن كانت غير منونة اكتفى بالاشارة اليها بنقطة واحدة فى قفا الألف مثل (ملجا) أي — مَلْجأ — من قوله تعالى (أن لاملجأ من الله) وإذا وقعت الهمزة فى داخل الكلمة فان كانت منتصبة أشرنا اليها بنقطتين واحدة قبل الألف والأخرى بعدها إلا أن الثانية أرفع سنا من الأولى ويطلق عليها السجستانى (المقيدة) والأولى للاشارة إلى الهمزة بينما الثانية للفتحة . مثل (القران) أى (القرآن) و (نبانا) أى (نبأنا) أما إذا كانت الهمزة جزماً فلا تنقط إلا واحدة مثل (واتو) أى (وأتوا) . ولا يقف السجستانى عند هذا الحد بل يعرض لرسم الهمزة إذا سهلت أو حققت ، ويعرض لها إذا أشكلت على القارىء ، وهو يتحدث أيضاً عن نوع المداد الذى يستحسن استخدامه عند رسمها ورأى أبى عمرو بن العلاء فى اختلاف الهمزتين ورسمهما [1] . أما ابن سعيد الدانى [2] فيرى رسم الهمزة نقطة بالمداد الأصفر كما ترسم الحركة بنقطها الخاصة ، وهو يهتم بالهمزة المسهلة التى يكتفى برسم حركتها فقط ، ويهمل الاشارة الدالة عليها . أما همزة الوصل فيشير إليها بخطيط أفقى بمداد أحمر يرسم قليلا إلى رأس الألف إن كانت الحركة فتحة وفى منتصفها إن كانت ضمة وفى أسفلها إن كانت كسرة كما يظهر لنا من النص (رقم ١) حيث نجد فى السطر الثالث فى عبارة — ما الله — خطيطا أفقياً عند رأس الألف إشارة إلى همزة وصل مفتوحة وفى السطر التاسع من نفس

---

(١) كتاب المصاحف تأليف أبى بكر عبد الله بن أبى داود سليمان السجستانى نشرا . جفرى ص ١٤٤ — ١٥٠

(٢) كتاب المقنع فى رسم مصاحف الأمصار مع النقط تأليف ابن سعيد الدانى نشره ا. برتزل ١٩٣٢



(النص ١)

سورة الأحزاب ى ٣٧ – ٣٨

(النص ٢)

سورة الزخرف ى ٣١ — ٣٣

(النص ٣)

سورة الأنبياء ى ٣٨ — ٤٤

النص نجد فى عبارة — أمر الله — خطيطا أفقياً فى منتصف الألف إشارة إلى الضمة . وفى النص الثانى س ٢ نرى فى عبارة — من القريتين — وفى س ٤ فى عبارة — فى الحياة الدنيا — خطيطاً فى أسفل الألف إشارة إلى الكسرة .

ولم تكن هذه الاشارة هى الوحيدة التى اصطلح القوم عليها قبل تعميم الرسم الجديد لها والذى ينسب إلى الخليل أعنى (ء) بل هناك مجموعة من المصاحف يتبين من الاطلاع عليها أن الهمزة كان يشار إليها برسم يقرب من العدد (٧) ومكتوب بمداد أحمر كما يظهر ذاك واضحاً من النص (رقم ٣) السطر الثامن فى لفظى — يستهزؤن — و — يكلاؤكم — وقد عثر فى مخطوطات أخرى على إشارة جديدة ، وهي عبارة عن ثلاث نقط ترسم بالمداد الأحمر إما عمودية كما هو الحال فى (⁝ اسرلىه) أى (أنزلناه) وإما مثلثة كما فى كلمة (∴ومىون) أى (يؤمنون)[1] !

ولم تكن عناية العرب بهذا الصوت قاصرة على رسمه فحسب بل تعدته إلى نطقه ومكانته من الأبجدية أيضاً خاصة ونحن نعلم أن الأبجدية السامية القديمة وتلك التى انحدرت منها — ماعدا العربية — لم توجد له فى أول أمرها إشارة خاصة ، ومن هنا نفهم اشتغال اللغويين خاصة علماء البصرة والكوفة بهذا الصوت .

الهمزة صوت يخرج من أقصى الحلق هـذا ما يقرره سيبويه عندما يتحدث عن حروف العربية ومخارجها فهو يذكر — ولحروف العربية ستة عشر مخرجاً فللحلق منها ثلاثة فأقصاها مخرجا الهمزة والهاء والألف ومن أوسط الحلق مخرج العين والحاء وأدناها مخرجا من الفم العين والخاء[2] — فمن عبارة سيبويه يتضح لنا أن صاحب الكتاب قسّم الحلق بالنسبة لموقعه من الفم إلى ثلاثة أقسام قسم هو أقصاها ، وآخر هو أوسطها ، وثالث هو أدناها ، لكن هـذا التقسيم

---

(١) Th. Nœldeke, Geschichte des Qorâns, 2. Aufl. Dritter Teil, Leipzig 1936.

(٢) كتاب سيبويه ج ٢ ص ٤٥٣ طبع باريس .

وإن كان قد عين مكان تكوين الهمزة إلا أنه لم يفدنا كثيراً فى معرفة طريقة تكوين الصوت ، كما أن سيبويه لم يصب عندما اعتبر الهاء أبعد مخرجا من الألف [1] وغير سيبويه نجد ابن سينا يعرض لهذا الصوت فيعرفه تعريفاً يكاد يتفق وأحدث الآراء العلمية فهو لا يصف مخرج الصوت فقط بل طريقة تكوينه أيضاً فهو يقول — أما الهمزة فانها تحدث من حفز قوى من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير ومن مقاومة الطرجهالى الحاصر زماناً قليلا لحصر الهواء ثم اندفاعه إلى الانقلاع بالعضل الفاتحة وضغط الهواء معاً [2] .

لكن هذا الرأى الذى ذكره سيبويه ، وأقره عليه الزمخشرى ، ووصفه ابن سينا لم يكن الرأى المتفق عليه ، فالخليل مثلا وهو أستاذ سيبويه يرى رأياً آخر ذكره ابن يعيش فى شرحه للمفصل حيث يقول — وروى الليث عن الخليل أن الألف والواو والياء والهمزة جوف لأنها تخرج من الجوف ولا تقع فى مدرجة من مدارج الحلق ولا اللهاة ولا اللسان إنما هى هواء ، وكان الخليل يقول الألف والواو والياء هوائية أى أنها فى الهواء وأقصى الحروف العين ثم الحاء ثم الهاء — [3] فالخليل لم يصب عندما اعتبر الألف حرفاً جوفياً كما خانه التوفيق عندما قال إن العين هى أقصى الحروف الحلقية مخرجاً [4] . لكن هذا الخلاف بين الخليل وتلميذه وإن دل على شىء فعلى أن المتقدمين كانوا يفرقون وبحق بين صوتين مختلفين فهم يرون الهمزة عبارة عن حرف صامت كغيره من الحروف الصامتة تدخل عليه الحركات المختلفة من ضم أو فتح أو كسر بينما الألف عبارة عن صوت يدل على المد والمد فقط أعنى مد الحركة السابقة له ، لذلك نرى سيبويه لما يذكر الصوتين (الهمزة والألف) يقصد فى الواقع التفرقة

(١) Panconcelli-Calzia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, S. 45—49, Berlin 1924.

(٢) أسباب حدوث الحروف تصنيف الرئيس أبى على الحسين ابن سينا . القاهرة ١٣٣٢

(٣) شرح المفصل لابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٤ طبع ادارة الطباعة المنيرية .

(٤) Panconcelli-Calzia, Experimentelle Untersuchungen des (ع) im Arabischen von Yemen und Aleppo. Vox 1916, S. 45.

Worrel, Zur Aussprache des arabischen (ه) und (ح). Vox 1914, S. 82.

بين ألفين ألف صامتة وأخرى مصوتة وفاته فى الوقت نفسه أن العربية تعرف غير الألف المصوتة حرفين آخرين مصوتين ألا وهما (الواو) و (الياء) وهذان الحرفان يردان فى العربية أيضاً كحرفين صامتين شأنهما شأن الألف الصامتة أيضاً لـكن بالرغم من ذلك لم يتسع صدر العربية لرسم واوين ويائين كما فعل سيبويه وأطلق على الألف الصامتة (همزة) و (أصلها أ) وعلى المصوتة ألفاً فقط ، وكان من الواجب عليه أن يكتفى بذكر ألف فقط للدلالة على النوعين .

أما مصدر هذا الخطأ فهذه الإشارة التى أوجدها كما يقال الخليل أعنى (ء) والتى كان يرى أن مخرجها قريب من مخرج العين حتى رسمها على هيئة نصف عين وقد قصد من إيجادها التفرقة بواسطتها بين الألف الصامتة والألف المصوتة وذلك برسمها فوق الألف الصامتة أعنى (أَ و أُ و إِ) ومع مرور الزمن استثقل القوم عبارة ألف همزة واكتفوا بذكر الهمزة فقط وبتعبير آخر حذفوا الألف الصامتة واكتفوا بالإشارة الدالة عليها ألا وهى (ء) . وقد تنبه المتقدمون أيضاً إلى عدم توفيق سيبويه كما أدركوا الوظيفة الحقيقية لاشارة الهمزة فابن يعيش يذكر — اعلم أن أصل حروف المعجم عند الجماعة تسعة وعشرون حرفاً على ما هو المشهور من عددها أولها الهمزة ، ويقال لها الألف ، وإنما سموها ألفاً لأنها تصور بصورة الألف فلفظها مختلف وصورتها وصورة الألف اللينة واحدة كالباء والتاء والثاء والجيم والحاء والخاء لفظها كلها مختلف وصورتها واحدة ، وكان أبو العباس المبرد يعدها ثمانية وعشرين حرفاً أولها الباء وآخرها الياء ويدع الهمزة من أولها ويقول الهمزة لا صورة لها وإنما تـكتب تارة واواً وتارة ياءاً وتارة ألفاً فلا أعدها مع التى أشكالها محفوظة معروفة[1] . ونفس هذا الرأى يراه الأزهرى أيضاً ، فقد روى صاحب اللسان عنه أنه قال : اعلم أن الهمزة لا هجاء لها إنما تـكتب مرة ألفاً ومرة ياءاً ومرة واواً والألف اللينة لا حرف لها إنما هى جزء من مدة بعد فتحة والحروف ثمانية وعشرون حرفاً مع الواو

---

(١) ابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٦

والألف والياء[1] لكن الشيء الجدير بالذكر هنا أن حتى أولئك الذين يقرون سيبويه على عدد حروف المعجم وانها تسعة وعشرون حرفاً يتجنبون الخطأ الذي وقع فيه صاحب الكتاب ويرسمون الألف المصوتة . متصلة باللام كما يتبين ذلك من قول شارع المفصل — فأما الألف اللينة التي في نحو (قال) و (باع) فانها مدة لا تكون إلا ساكنة فلم يمكن تسميتها على منهاج أخواتها لأنه لا يمكن النطق بها في أول الاسم كما أمكن النطق بالجيم والدال وغيرهما فنطقوا بها البتة ولم يمكن النطق بها منفردة فدعموها باللام ليصح النطق بها كما صح بسائر الحروف غيرها[2] وقد أهملت العربية أحياناً رسم ألف المد واكتفت بالاشارة اليها بألف صغيرة فوق الحرف الصامت السابق كما هو مشاهد في لفظ (هٰذا) مثلا .

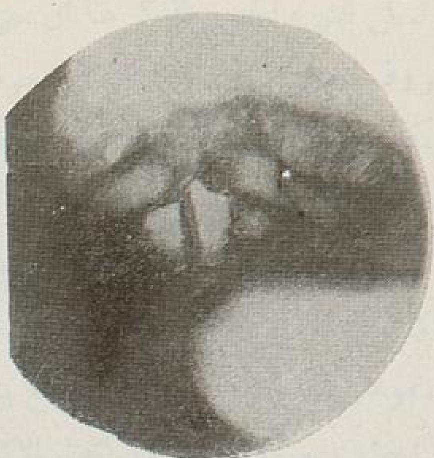
والآن بعد أن عرضنا للهمزة من حيث تكوينها ومخرجها ، ومن حيث رسمها وموقعها من الابجدية نعرض لها كصوت وكحرف من حروف الكلمة . نحن نعلم أن اللفظ في اللغات السامية إما يبدأ بحرف صامت أو حركة مصحوبة بهمزة لا تلبث أن تتحول إلى حرف صامت الا وهو (أ) وإن كانت هذه الهمزة تختلف تحقيقا وتسهيلا حسب ظروف الكلمة الواردة فيها . وهذه الظاهرة اللغوية العامة نلمسها بوضوح في اللغة العربية ، فاللغويون المتقدمون يجمعون على أن الهمزة اختفت أو في طريق الاختفاء عند أهل الحجاز في الوقت الذي تحرص فيه تميم على تحقيقها حرص الشعر والقرآن الكريم على المحافظة عليها فأهل الحجاز يقولون مثلا — سل ربك — وتميم — اسئل — وأهل الحجاز — جونة — بلا همز وتميم — جؤنة — بالهمز وأهل الحجاز — ليلة ضحيانة — وتميم — ليلة أضحيانة — وأهل الحجاز — لاته عن وجهه يليته — وتميم — الاته يليته — وأهل الحجاز — برات من المرض — وتميم — برئت — وأهل الحجاز — وكدت توكيداً — وتميم — أكدت تأكيداً —[3] .

---

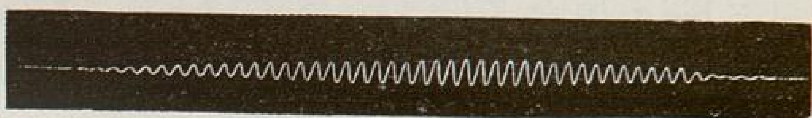
(١) لسان العرب ج ١ ص ١٠

(٢) ابن يعيش ج ١٠ ص ١٢٦

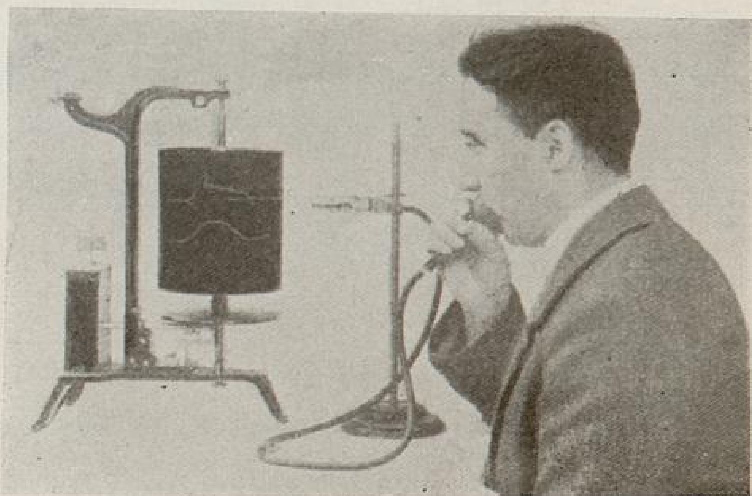
(٣) المزهر للسيوطي ج ٢ ص ١٤٤ (باب ذكر ألفاظ اختلف فيها لغة الحجاز ولغة تميم)



(شكل ١)



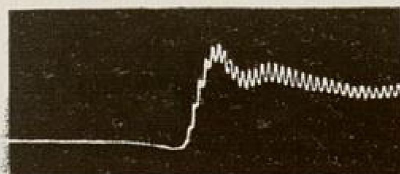
(شكل ٢)



(شكل ٣)



(شكل ٤)



(شكل ٥)

وغير هذا النوع من الخلاف حول الهمزة نجد نوعا آخر منتشراً فى سائر اللغات السامية أعنى قلب الهمزة هاء أو العكس كما هو الحال فى مثل (هراق وأراق) و (واذا وهذا) فى قول ابن أبى ربيعة .

وأتت صواحبها فقلن اذا الذى   منح المودة غيرنا وجفانا

وفى بعض النفوس العربية الشمالية أيضاً [1] .

وهذه الهمزة التى تستخدمها العربية ليتبلغ بها فى حال الابتداء ويسقطها الادراج ، أعنى همزة الوصل تخالف من حيث التكوين والنطق تلك التى لا تسقط أبداً ، فالأوتار الصوتية عند نطق همزة الوصل تتذبذب ذبذبة حرة غير مصحوبة بنفس أو صوت (أنظر شكل ١) وهذه الظاهرة تتجلى لنا واضحة فى الرسم البيانى (شكل ٢) تسجيل الآلة الصوتية (شكل ٣) .

أما همزة القطع ، أو كما يطلق عليها علماء الصوت من الأجانب Knacklaut أو Glattal catch أو Coup de glotte فتتكون عن طريق قفل الأوتار الصوتية قفلا محكما (شكل ٤) وتجمع الهواء تحتها واندفاعه دفعة واحدة يسمع لها هذا الصوت المعروف عند النطق بها ، وبعد عملية الدفع تأخذ الأوتار الصوتية فى الذبذبة كما يظهر لنا ذلك واضحاً من الرسم البيانى (شكل ٥) [2] ، ولا يفهم من هذا التقسيم أن همزة الوصل تظل همزة وصل دائماً محتفظة بخصائصها ومميزاتها ، بل هناك من الشواهد ما يثبت أنها قد تتحول إلى همزة قطع [3] ولو إن بعض النحويين المتقدمين استنكر هذا .

---

(١) فؤاد حسنين — أداة التعريف فى اللغة العربية بمجلة كلية الآداب جامعة فؤاد الأول المجلد السابع عدد يوليه ١٩٤٤

(٢) Panconcelli-Calzia, Die Experimentelle Phonetik in ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft, Berlin 1924.

(٣) ابن يعيش ج ٩ ص ١٣٨

وظاهرة أخرى من ظواهر هذه الهمزة التى لا يمكن إغفالها وهى التخفيف وقد لجأ العربى لتحقيق هذه الغاية إلى إحدى الوسائل الآتية :

١ — الإبدال ، أعنى إبدال الهمزة (ا . و . ى) .

٢ — الحذف .

٣ — جعلها بين بين .

أما الإبدال أو التحويل أو التليين فعبارة عن إبدال الهمزة فى الحركة السابقة لها الموجودة فى حرف المد فتختفى الهمزة نهائياً ، وذلك بعد أن تزول نبرتها فتلين وتصير ألفاً أو واواً أو ياء حسب حركتها وحركة ماقبلها ، ويفرّق عادة بين نوعين من الإبدال : إبدال همزة ساكنة مثل (رأس) فانها تصير (راس) وإبدال همزة متحركة مثل (خطيئة) تصير (خطية) ونفس هذه الظاهرة نلحظها فى الأفعال التى عينها همزة كقول زيد بن عمرو بن نفيل :

سالتانى الطلاق إن راتانى　　قل مالى قد جئتمانى بنكر

أما الحذف فأبلغ فى التخفيف إذ تحذف الهمزة نهائياً ولا تبقى إلا الحركة ، لذلك لم يلجأ العرب إليه إلا قليلا ، فأبو زيد لا يذكره كوسيلة من وسائل التخفيف كما يفهم من قول صاحب اللسان ، أن أبا زيد الأنصارى قال : الهمز على ثلاثة أوجه : التحقيق والتخفيف والتحويل — ولم يذكر الحذف[1] . ويشترط فى الهمزة التى تحذف أن تكون متحركة وقبلها ساكن فعند حذفها تلقى حركتها على الساكن الذى قبلها مثل (مَنَ بُوك) و (مَنُ مُّك) و (كَمِ بِلُكَ) إذا أردنا أن نخفف الهمزة فى (الأب) و (الأم) و (الإبل) ، ومثله قولنا فى (المرأة) (المرة) . والحذف أنواع منه إلقاء حركة الهمزة أو نقلها إلى ما قبلها مثل (مسألة) تصير (مسلة) ، ومنه أيضاً حذف همزة الوصل فى أمر الثلاثى مثل (مر) و (كل) و (خذ) ومن ماضى كثير من الأفعال فى العربية الحديثة

---

(١) لسان العرب ج ١ ص ١٢

كما هو مشاهد فى (خذْ) و (كُلْ) كما تحذف الهمزة أيضاً من مثل (ابل) حيث نجد (بل) ومن (أوزة) حيث نجد (وزة) و...

أما همزة بين بين فلا تكون فى أقصى الحلق حيث تكون الهمزة الأصلية بل فى الموضع الواقع بين الحلق وجوف الفم لذلك يطلق عليها (بين بين) أى بين الحروف الحلقية والحروف الجوفية (ا و ى) وصوت هذه الهمزة ضعيف جداً حتى يقال عنه — تقريب من الساكن — ومن الصعب جداً وصفه ، وصدق ما جاء فى ابن يعيش — ولا يظهر سر هذه الهمزة ولا ينكشف حالها إلا بالمشافهة[1]. وعرض سيبويه لهذه الهمزة فقال — فكل همزة تقرب من الحرف الذى حركتها منه فانما جعلت هذه الحروف بين بين ولم تجعل ألفات ولا ياءات ولا واوات لأن أصلها الهمز فكرهوا أن يخففوا على غير ذاك فتحول عن بابها فجعلوها بين بين ليعلموا أن أصلها عندهم الهمز[2] . وقد شغلت هذه الهمزة كثيرين من رجال البصرة والكوفة كما يتبين لنا ذلك من كتاب الانصاف ابن الانبارى ، ففى المسألة الخامسة بعد المائة نقرأ رأى الفريقين حول هذه الهمزة أهى ساكنة أم متحركة، كما اختلف العلماء أيضاً فى المسألة الثامنة بعد المائة حول جواز نقل حركة همزة الوصل إلى الساكن قبلها .

الآن لم يبق أمامنا إلا القرآن الكريم وموقف الوحى من هذا الصوت نحن نعلم أن المسلمين عامة يعتقدون فى أن لغة القرآن الكريم يجب أن تكون قرشية ، ولما كانت لغة كتاب الله فصيحة وجب أن تكون القرشية فصيحة أيضاً وأفصح لغات العرب ، ولو صح هذا الرأى لاتفقت القرشية وقواعد النحو الرسمى التى حفظتها هذه الكتب المتداولة بيننا حتى اليوم ولما جاز للقرآن الكريم وهو قرشى اللغة أن يخالف قواعد هذا النحو من جهة أو يعارض خصائص اللهجة

---

(١) ابن يعيش ج ٩ ص ١١٢

(٢) سيبويه ج ٢ ص ١٦٨

القرشية ومميزاتها كما هي معروفة في المصادر العربية المختلفة من جهة أخرى ، فنحن نعلم مثلا أن ابن جني يذكر في باب (في تعارض السماع والقياس — إذا تعارضا نطقت بالمسموع على ماجاء عليه ولم تقسه في غيره وذلك نحو قول الله تعالى (استحوذ عليهم الشيطان) فهذا ليس بقياس[١] .

والواقع أن للقرآن الكريم نحوه الخاص وقواعده الخاصة ولغته الخاصة وأسلوبه الخاص ، وهو لم ينزل بلغة قريش كما يعتقد الكثيرون ، وهذا هو السر في مخالفته أحياناً لقواعد النحو الرسمي فيما يتعلق بالتذكير والتأنيث أو الافراد والتثنية والجمع أو في الزمن أو في إرجاع الضمائر ، وكذلك في تركيب الجملة ، وفي مسائل أخرى كثيرة منها استخدام الهمزة . القرآن الكريم يحقق الهمزة مع إجماع المصادر التي بين أيدينا على أن القرشية تسهلها بينما تميم تحققها ، فالقرآن الكريم حرص على هذا التحقيق حرصاً يفوق حرص الشعر على النطق بالهمزة وإن كانت هناك بعض القراءات التي تخففها في بعض المواضع فعلة هذا التخفيف أن هؤلاء القراء مثل (ابن كثير) و (نافع) ومن أخذ عن الأخير أمثال (ورش) و (ابن عمرو) و (هشام) من أبناء الحجاز ، هذا مع ملاحظة أن قراءة القراء ليست دائماً دليـــلا على فصاحة الكلمة وجودتها ، فنافع مثلا حقق مرة وقرأ (نبيئين) إلى جانب (نبيين) كما روي ابن ذكوان عن ابن عامر وكذلك (البرئة) (البرية) في قوله تعالى في سورة البينة (أولئك هم شر البرية) بينما يذكر سيبويه : وقد بلغنا أن قوماً من أهل الحجاز من أهل التحقيق يحققون — نبيء وبريئة — وذلك قليل رديء[٢] .

---

(١) الخصائص ج ١ ص ١٢٣

(٢) سيبويه ج ٢ ص ١٧٥

مطبعة جامعة فؤاد الأول ١٩٤٦/٨٦/٥٠٠

تم طبع هذه المجلة بمطبعة جامعة فؤاد الأول
فى ١٩ من شوال سـنة ١٣٦٥
الموافق ١٥ من سبتمبر سنة ١٩٤٦ م
محمد زكى خليل
مدير مطبعة جامعة فؤاد الأول

BULLETIN

OF

THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART I

MAY 1946



CAIRO

Back numbers of this Bulletin are available at the following price for each volume:

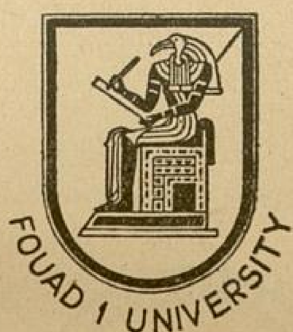
	P.T.
Vol. I (part 1)	5
Vol. I (part 2)	5
Vol. II (part 1)	5
Vol. II (part 2)	5
Vol. III (part 1)	5
Vol. III (part 2)	5
Vol. IV (part 1)	5
Vol. IV (part 2)	5
Vol. V (only part 1 was published) ...	48
Vol. VI	48
Vol. VII	42
Vol. VIII (part 1)...	

The Bulletin of the Faculty of Arts is issued twice a year, in May and December. All requests for copies should be made to the Fouad I University Librarian, Giza. Communications regarding contributions should be addressed to **Dr. Fû'âd Hasanein ʿAli**, Editor of the Bulletin, Faculty of Arts, Giza Egypt.

BULLETIN

OF

THE FACULTY OF ARTS



VOL. VIII—PART I

MAY 1946

CAIRO
FOUAD I UNIVERSITY PRESS
1946

CONTENTS

European Section:

Arabic Section:

HORACE ODES III I-VI:
THE STOIC SLANT

BY

D. L. DREW

The course of Roman politics in the years immediately after ctium puts it beyond reasonable doubt that these six pieces are nited as being Caesarian propaganda. But their unity is given lso by their preoccupation with the dogmas of a particular hilosophical sect—the Stoic. And it is only in the light of that reoccupation that their meaning can be clearly seen.

That Horace has recently consulted the oracles of Chrysippus nd his kind appears evident in such passages as III, i, 5-20 and II, iii, 5-16. In the former passage he gives us the Stoic reign f λόγος—the identification of Jove and necessity (*Anagke*) and he dioecestic function of "Fate"—all strictly in accordance with Chrysippus (1).

---

(1) Stobaeus *Eclog.* I 79, 1 W: Χρύσιππος... ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ Πὲρὶ Ὅρων καὶ ἐν τοῖς Περὶ Τῆς Εἱμαρμένης... ἀποφαίνεται λέγων "Εἱμαρμένης ἐστὶν ... λόγος τῶν ἐν τῷ κοσμῳ προνοίᾳ διοικουμένων" ... μεταλαμβάνει δ' ἀντὶ τοῦ λόγου τὴν ἀληθείαν, τὴν αἰτίαν, τὴν φύσιν, τὴν ἀνάγκην ...

Plutarch *De Stoic. Repug.*, *cap.* 34 p. 1049 f: (Χρύσιππος) ταῦτ' εἴρηκεν "οὕτω δὲ τῆς τῶν ὅλων οἰκονομίας προαγούσης, ἀναγκαῖον κατὰ ταύτην, ὡς ἀν ποτ' ἔχωμεν, ἔχειν ἡμᾶς, εἴτε παρά φύσιν, τὴν ἰδίαν νοσοῦντες, εἴτε πεπηρωμένοι, εἴτε γραμματικοὶ γεγονότες ἢ μουσικόι".

Ibid., *cap.* 34 p. 1056 c: Τέλος δέ φησι μηδὲν ἴσχεσθαι μηδὲ κινεῖσθαι μηδὲ τοὐλάχιστον ἄλλως ἢ κατὰ τὸν τοῦ Διὸς λόγον, ὃν τῇ εἱμαρμένῃ τὸν ἀυτὸν εἶναι. =

Further, as apostle of the simple life he might be standing shoulder to shoulder with Chrysippus against an Epicurean piggery desecrating with unnatural luxuries the outraged countryside (1). Even he follows his Stoic master in voicing a certain disapproval of song-birds—by an accidental coincidence, we must suppose (2).

In the latter passage, Horace's list of worthies is the usual Stoic list, with Quirinus added for good Roman measure. The Stoic "source" is not to be doubted (3). Horace's *hac arte*

= *De Comm. Not.*, *cap.* 34 p. 1076 e: Εἰ δὲ, ὥς φησι Χρύσιππος, οὐδὲ τοὐλάχιστόν ἐστι τῶν μερῶν ἔχειν ἄλλως ἀλλ' ἢ κατὰ τὴν τοῦ Διὸς βούλησιν, ἀλλὰ πᾶν μὲν ἔμψυχον οὕτως ἴσχεσθαι καὶ οὕτω κινεῖσθαι πέφυκεν, ὡς ἐκεῖνς ἄγει κἀκεῖνος ἐπιστρέφει καὶ ἴσχει καὶ διατίθησιν.

Horace's *movet (urna nomen)* = κινεῖ].

(1) A. Gellius *N.A.* VI, x vi, 6: si uersus Euripidi recordemur, quibus saepissime Chrysippus philosophus usus, tanquam edendi repertas esse non per usum uitae necessarium, sed per luxum animi parata atque facilia fastidientis per improbam satietatis lasciuiam. Versus Euripidi adscribendos putaui:

ἐπεὶ τί δεῖ βροτοῖσι, πλὴν δυεῖν μόνον,
Δήμητρος ἀκτῆς, πώματος θ' ὑδρηχόου,
ἅπερ πάρεστι καὶ πέφυχ' ἡμᾶς τρέφειν ;
ὧν οὐκ ἀπαρκεῖ πλησμονή, τρυφῇ δέ τοι
ἄλλων ἐδεστῶν μηχανὰς θηρώμεθα.

[*Saepissime* is justified in the use made of these verses by Plutarch, *De Stoic. Repug.*, *cap.* 20 p. 1043 e sqq.]

(2) Plutarch, *De Stoic*, *Repu. cap.* 21 p. 1044 c, d: αὖθις ἐν τῷ Περὶ Πολιτείας ... εἰπὼν (*sc.* Χρύσιππος) ὅτι ἐγγύς ἐσμεν τοῦ καὶ τοὺς κορπῶνας ζῳγραφεῖν' καὶ μετ' ὀλιγὸν 'τὰ γεωργικά' φησι 'καλλωπίζειν τινὰς ἀναδενδράσι καὶ μυρρίνοις καὶ ταὼς καὶ περιστερὰς τρέφουσι καὶ πέρδικας ἵνα κακκαβίζωσιν αὐτοῖς καὶ ἀηδόνας'.

(3) Cicero, *De Nat. Deorum* ii, 24, 62: hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Aesculapius, hinc Liber etiam ... hinc etiam Romulus, quem quidem eundem esse Quirinum putant. Aëtius *Plac.* i, 6, 9 and 15: ὡς Ἡρακλέα ὡς Διοσκόρους ὡς Διόνυσον. Seneca *De Ben* I, iv, 8: Herculem quia uis eius inuicta sit, quandoque lassata fuerit operibus editis in ignem recessura. *Thus a first-century Stoic is fancifully disposed to regard Hercules' fiery death as symbolising resolution into Creative Fire.*

glances at the Stoic technical side of virtue, and his *igneas arces*, likewise, to the Stoic Creative Fire (localised). Further, we may add, Horace's picture of the Just Man in *Odes* III, iii, 1-4 seems at least likely to owe something to Chrysippus' famous picture of Maid Justice ([1]).

Lastly, there must have been amongst early scholars a fairly strong tradition of Stoic colour in these odes. The Acron—Porphyrion commentaries have not only marked down for Stoic the Just Man of III, iii; they connect the "sordid repulse" of III, ii, 17 with Cato of Utica and also define the *consilium* of III, iv as philosophical *sapientia*; that is, Stoic ([2]).

Once grant that the Stoic preoccupation has exercised an important influence over the making of these odes, and it becomes difficult to resist the conclusion that Horace has with intention set together the first four of them so that each "represents" one of the four cardinal Stoic virtues—soberness, courage, justice, wisdom. And that fact, if fact it is, suggests that he may have deliberately sought esotericism, or, at least, may have lapsed unconsciously into developing his arguments along uniquely Stoic lines. What will a theory of conscious or unconscious esotericism explain? Apparently, at once, two standing puzzles: (*a*) the presence of *fideli silentio* in *Odes III*, ii and (*b*) the presence of *iustum* in *Odes III*, iii. As to (*a*)—the connection between *virtus* (= courage) and *fides* is, for the ordinary man, sufficiently remote; but for the Stoic, and perhaps for him alone,

---

([1]) Chrysippus *apud* A. Gell *N.A. XIV*, iv, 4: Παρθένος δὲ εἶναι λέγεται κατὰ συμβολον τοῦ ἀδιάφθορος εἶναι καὶ μηδαμῶς ἐνδιδόναι τοῖς κακούργοις μηδὲ προσίεσθαι μήτε τοὺς ἐπιεικεῖς λόγους μήτε παραίτησιν καὶ δέησιν μήτε κολακείαν μήτε ἄλλο μηδὲν τῶν τοιούτων . . .

([2]) Acron *ad* III, iii: Laus iustitiae secundum Stoicos. In secta Stoica hoc dicitur: Iustum uirum honestique propositi non terreri ciuium opinionibus uel minis exigentium ut aliquid forte rationi contrarium fiat. Porphyrion *ad* III, iii, 4: Ergo sensus est: Sapientem virum non quatit...

it is close enough. 'Ανδρεία includes καρτερία, and *fides* is a form of καρτερία (1)—according to the doctrine of the Porch.

As to (*b*)—what has the establishment of an eastern capital to do with justice? Very little, perhaps, outside Stoic thought, but reasonably much within. To the Stoic δικαιοσύνη was the virtue which rendered unto men, Caesars, and gods, their own. It had to do with, *inter alia*, the execution of legal contractual obligations and piety εὐσεβεία (2). And, carefully avoiding all arguments based upon considerations of political expediency, Horace stands firm on contract and piety; thus turning this matter of political expediency into a matter of simple justice. Piety and contract put out of court Troy's claim to rebuilding. First, the defendants are gods, and, secondly, on the admitted mythological evidence, the plaintiffs, or claimants, are fraudulent and perjured in what concerns the case. They have defrauded the gods *mercede pacta;* and their plea collapses under the weight of *incestus*, *periura*, *famosus hospes*, *fraudulento*. Worse for them, the case has been already decided in the Supreme Court—*mihi castaeque damnatum Mineruae*. Obviously, however much

---

(1) In Stobaeus *Ecl. II* 60, 9 w: Καρτερία is sub-virtue to ἀνδρεία, and it is defined as ἐπιστήμη ἐμμενητικὴ τοῖς ὀρθῶς κριθεῖσι. [So, too, in Andronicus, Περὶ Παθῶν p. 28, 1].

Seneca, in *Epist. Moral.* 88, 29, puts *fides* to follow *fortitudo*: fides sanctissimum humani pectoris bonum est nulla necessitate ad fallendum cogitur, nullo corrumpitur praemio: "ure", inquit, "caede, occide: non prodam, sed quo magis secreta quaeret dolor, hoc illa altius condam".

(2) Stobaeus *Ecl.* II 60, 9 w: τῶν δ'άρετων τὰς μὲν εἶναι πρώτας, τὰς δὲ ταῖς πρώταις ὑποτεταγμένας· πρώτας δὲ τέτταρας εἶναι, φρόνησιν, σωφροσύνην, ἀνδρείαν, δικιοσύνην . . . τὴν δὲ δικαιοσύνην περὶ τὰς ἀπονεμήσεις . τῶν δὲ ὑποτεταγμένων . . . τῇ δὲ δικαιοσύνῃ εὐσεβείαν, χρηστότητα, εὐκοινωνησίαν, εὐσυναλλαξίαν . . . .

Εὐσεβείαν δὲ ἐπιστήμην θεῶν θεραπείας· χρηστότητα δὲ ἐπιστήμην εὐποιητικήν· εὐκοινωνησίαν δὲ επιστήμην ἰσότητος ἐν κοινωνίᾳ· εὐσυναλλαξίαν δὲ ἐπιστήμην του συναλλάττειν ἀμέμπτως τοῖς πλησίοις.

the merely politically-minded man may protest that all these facts are irrelevant, the Just Judge can give only the one decision—if, that is, he sits in a Stoic Court of Law. Horace does succeed in establishing a connection between Justice and Troy's Rebuilding, though only at the cost of exploiting esotericism.

Naturally Horace is not delivering a series of four sermons on the four Stoic cardinal virtues. His message is above all political and, at that, party-political. He praises Augustus and the new régime through praise of the cardinal virtues, which he concentrates in and upon Augustus. Each ode receives a virtue-label, indeed. But the four labels must be read together in sequence; and together they label the régime for Stoically irreproachable.

But, in so far as the odes exploit esotericism, the political propagandist limits and weakens the value of his work. Why, then, should he choose to work in such limiting conditions?

Many theories of explanation, not all necessarily exclusive, may suggest themselves. Thus, it is conceivable that Horace might wish to address primarily the limited audience of the Stoic 'opposition'. Or he might wish, for the benefit of a wider public, to turn the weapons of that Stoic 'opposition' against itself. Or he might be merely the prey of bookishness; thus once more revealing a weakness discernible at times in his *Satires*. Or (the theory to which most historians would probably incline) it might be that his 'Stoicizing' of post-Actium Caesarism was natural and inevitable, simply because it represented, in so many ways, fact and truth. Like others of his generation, Horace must have recognized that imperious imperial necessity was forcing the government towards Stoic ideals of public and private morality. The new Augustan Constitution could hardly fail to be discussed in respect of its resemblances to the Constitution-Ideal of Cicero's *De Republica*, itself leaning heavily on Stoic doctrine. Moreover, if nothing else, *Virgil's Aeneid*, [1] then being raised upon Stoic

[1] The connections between *Aeneid* and *Odes III*, i-vi are familiar.

foundations, must surely have taught Horace that a Roman *Pater Patriae* had his spiritual home most comfortably in the Porch [1].

But to discuss at due length the influences at work upon Horace as Court poet is a task scarcely to be attempted here. Of more direct interest to a reader of the *Odes* will be the manner aud extent of his success in what on the surface would seem to be a very peculiar undertaking. What is the propagandist's debt to Stoicism ? How far do these odes owe their effectiveness to their esotericism ?

To answer such questions it is necessary to take a decision as to the occasion, or individual main objective, of each ode. And for the first four odes decision is to be made with reasonable certainty :—

(*a*) *Odes, III*, i : Here Horace sets out to discourage discontent and to encourage contentment ; to perform a service valuable enough to any established régime, and doubly valuable to a revolutionary 'authoritarian' government such as was then Augustus'. The discontented are the politically and socially subordinate and the economically unfortunate. And to those people the propagandist must somehow, by the persuasive power of words, recommend poverty and subordination.

Useless, of course, to deny their familiar drawbacks. One must advertise their largely forgotten excellences. Horace, therefore, adopting the Stoic standpoint, praises poverty on the score of its soberness, and subordination, on the score of its naturalness and universality. Soberness and universality are things respectable and respected. To lose republicanism and gain Caesarism is one thing ; to lose one's part in an erratic tragicomedy of political chaos and to gain, or regain, one's place in the ordered drama of majestic creation, quite another. To be poor is to be

---

[1] Not, however, most comfortably for his poet ; for the Stoic *Pater Patriae* needs must appear the servant of his own virtues.

uncomfortable and unfree; to be sober is to be efficient and in control of one's mind and body. Stoicism, then, is, after all, the nearest respectable factory of respectable propaganda. And to Stoicism Horace goes, selecting for his purpose the pamphlets concerning subordination and rejecting these concerning freedom and conscience. His natural philosophical eclecticism finds practical expression [1].

(*b*) *Odes III*, ii: Aside from the ascription to Caesar of a virtue (an object common to all four odes), this ode has for its main purpose to justify Augustus' position as dictator, emphatically to deny his retirement from that position, and, perhaps, to praise, as being consistency in courage, his refusal to discuss the reasons of state which compelled him to hold that position. This purpose is carried openly and boldly enough on the plain face of the ode. No contemporary Roman could fail to understand the meaning of the clear references to Augustus [2]. *Virtus repulsae nescia sordidae intaminatis fulget honoribus:* Horace admits, and willingly, that Augustus owes his eminence to the sword. His admission, however, is put in the form of the general proposition, that *virtus* does, in fact, carve out its own way to the skies. But thus to generalize Augustus' position is not enough. The propagandist must contrive to prove, or suggest, that the general rule particularized in Augustus' case is not only valid for human affairs, but is properly or usefully so valid.

---

(1) To father on Stoicism his own impudently clever suggestion of égalité, fraternité (*aequa lege Necessitas sortitur insignis et imos*) was reprehensible. But Stoicism could not fairly complain that he used its authority to deny external political liberté—the 'democratic'; for Stoicism, while not much occupied with constitution-mongering, inclined traditionally to timocracy, though avoiding the name. Further, the repeated Horatian advocacy of virtue on the ground that vice pays no better (*Odes III*, i, 41-48, ii, 14-16) was a fairly legitimate perversion of the Stoic spirit expressed in, for example, the paradox, that The Wise Man is happy on the rack.

(2) Augustus' career was unique in that, save formally, he owed none of his public offices to public favour, never submitting to electoral uncertainties and never risking the humiliation of rejection. His *imperium* was won by the sword. Suetonius' story of the Senate and the Centurion well brings out the point (*Divus Aug.* xxvi). Except in open reference to Augustus, *aut ponit* (v. 18) has almost no meaning. Roman magistrates did not surrender their limited power at popular demand.

Here the Stoic doctrine becomes valuable to the propagandist. With a little of impudently clever perversion Augustus' conduct can be made to fall within the Stoic rule with all its accumulated authority and prestige; while, by a slight straining of terms, *virtus minor* (ἀνδρεία) will pass for *virtus major* (ἀρετή). Self-sufficient in the approval of Conscience, says Stoicism, virtue moves on towards the divine perfection, regardless of public opinion and the rewards (or punishments) which public opinion may confer. And here, says Horace, is a *virtus* which has moved on regardless of public opinion and has won rewards not conferred upon it by the public. Must not the possessor of that *virtus*, then, be truly virtuous?

Such vicious reasoning would probably manoeuvre clumsily anywhere else but on the chosen Stoic field. And that fact gives the measures of Horace's debt to Stoicism here.

Further, it is probable that it is to Stoicism alone that we owe the presence of the ode's two final stanzas—at least, in their present form. That *fideli* is the important word linking them to the main body of the ode seems likely enough in view of the fact that Horace's Simonidean model does not carry the idea. But, if we can say that this faithfulness is in Horace's mind connected with fortitude, we certainly cannot be sure of what is pointed at by *silentio*. As the Simonidean phrase is said often to have been on Augustus' lips, the silent virtue too might well be his, and the occasion of the ode, perhaps, be the period of august inscrutability, when hopes and fears were aroused in Rome by the expectation that republican institutions were to be tried again. On the other hand, the two stanzas may well be intended to form a pendant enabling the piece to close on a personal note. Thus, Horace will have told his Roman public that Caesar will not step down to earth and will not reintroduce the reality of republican assemblies (those *coetus vulgaris!*); and he breaks off: 'But I

must say no more; these matters are State-secrets [1]. If so, then the virtue of *fides*, like the *merces*, is Horace's.

(*c*) *Odes III*, iii: Here Horace's aim is to praise Augustus' attitude towards 'Troy' on the score of some other quality than its wisdom. Wisdom, of course, is the virtue naturally concerned. But at all costs the propagandist must avoid taking a line which will involve anything like discussing the pros and cons of a vexatious political question. In panegyric the virtue must exist beyond suspicion. Wisdom being ruled out, then, and mildness and generosity and the like being patently inapplicable to the case, there remains, most obviously and appropriately, firmness. And Horace does make play with firmness. But firmness must not be made the chief ground of praise; for Augustus is a dictator, in whom naked firmness is anything but a recommendation. Horace, therefore, his choice severely restricted, attempts to set up 'Troy' as an act of Justice, in the doing of which firmness must be admirable. He uses Stoicism to move himself into a position where he can extort unwilling Justice from political expediency. But his task is not what it was in *Odes* III, i (or ii, either), where he had natural allies in ideals and ideas common alike to Stoic and non-Stoic. Here it is only too plain to the reader that the Just Man is such only in the esoteric Stoic sense. So the sympathies naturally evoked by the honoured name of Justice stay at home. Since, too, it is incredible that Pollux, Hercules, and Liber, took divine status by such exploits as refusing to rebuild 'Tory', Horace must, in the end, appeal to fear-to superstitious dread of the mythical curse and Olympian wrath.

---

(1) Similarly in *Odes, III*, iii, it is natural to inerpret the final stanza in similar fashion. Horace has anticipated (no doubt with the intelligence of anticipation usual in such cases) the government's decision, or he affects to have anticipated it. He checks his daring Muse, contriving to suggest that the *sermones deorum*, while not the discussions of Caesar's Council on the subject of 'Troy', still represent the spirit of the discussions.

What, then, has his Stoic slant done for Horace? It has allowed him to conceal the fact that his appeal is to superstition; since it has given him the use of a respectable Court of Law wherein to stage the tricks of superstition. But, strictly speaking, if the trick works, if the curse convinces, and the propaganda succeeds, it is as a wise man that Augustus after all must emerge—wise in steering Rome clear of the curse rather than just in paying Olympus its due. However, it is Horace's ode . . .

(*d*) *Odes*, *III*, iv: Here, as in *Odes*, *III*, ii, the task is fairly straightforward and the intention plainly advertised. The Stoic virtue of φρόνησις is claimed for Caesar's Court; even, the monopoly of that virtue is claimed. But there is not here, it would seem, any manipulation of Stoic doctrine. And so, interesting as the propagandist methods employed here may be, they do not concern a discussion of Horace's Stoic colour. Augustus stands invincible as Jove; and naught shall shock the hero who has the fourth and all comprehending virtue. But it is not Stoically that he stands and possesses. Merely Horace borrows a little from the glamour of Stoic Wisdom. And the contribution which he is thereby enabled to make towards fitting out Augustus virtue is, if not negligible, by no means indispensable. Wisdom, even when not Stoic, is always respectable enough even for monarchs.

For himself, however, Horace may be thought to gather some harvest from Stoicism. His Muses are counsellors, emboldened to advance for themselves some of the extravagant claims made on behalf of poetry by Stoic teachers ([1]).

([1]) Cleanthes, for example, who asserted that the Muses are superior to Philosophy in affording approach towards 'τὴν ἀλήθειαν τῆς τῶν θείων θεωρίας'.

(*e*) As for *Odes III*, v and vii,—their Stoic colour will perhaps have to remain a matter of speculation and dispute until more is certainly known concerning the occasions of their composition. Here it must suffice to note that, while the proposed revival of Roman temple worship must have dismayed orthodox Stoicism and must have expected disapproval from that quarter, *Odes III*, v provides the portrait of a Roman worthy illustrating the patriotic uses of the Stoic *rationalis e vita excessus.*

THE CELTIC TWILIGHT

(A Note)

BY

M. B. DAVIES

The Celtic twilight is the name given to that kind of romanticism which finds in the literature of the Celtic peoples, the Welsh, the Irish and the Gælic, speaking part of the Scottish highlands, a means of escape from reality. The tendency has been to attribute to these literatures the qualities—namely a vague spirituality and a primitive simplicity-which the writer who is suffering from an excess of sophistication finds refreshing. The result has been to obscure the real significance and the importance of these literatures to English literature.

These literatures are survivals in the sense that they contain a great deal of matter which deals with prehistoric times and also in the sense that they reflect a stage of society which is to all intents and purposes dead. The Celtic societies of England, Ireland and the Highlands were tribal in structure and retained up to a comparatively recent date their tribal characteristics. One of the features of the early Celtic societies was the importance given to the position of a special class whose business it was to be the guardians of tradition, to keep pedigrees and to compose odes to the chiefs on certain set occasions such as victory in war, death, marriage etc. This early Celtic literature cannot, therefore, be considered apart from its social significance and this social function of the poet lasted on even after the disappearance of the society of which it was an essential part. Even where as in Wales the nobles become Anglicized the practice of having a

family bard only disappeared in the 17th century. Similarly in Ireland and the Highlands. When the family bard disappeared the bardic tradition still remained in the sense that the knowledge of the old metres and the old poems remained, and that the disappearance of the bards as a class only meant a decline in status for there were still people who were skilled in the craft of poetry and who practised it and taught it. Only with this decline the bards became assimilated with the peasantry. The result of this survival of poetry among the Gaelic, Welsh, and Irish peasantry has been that tendency to glorify the poetical gifts of the peasantry which is one of the features of romanticism, whereas actually the poetry which has been taken down from the lips of the peasantry has been not the creation of untaught minds, but the survival of a very sophisticated tradition.

Celtic poetry is sophisticated to an almost excessive degree. A 14th century Welsh bard writing a textbook on poetry defines its function as the diversion of well-born men and women. It should fall sweetly upon the ear and through the ear touch the heart. The purpose of the poet is praise and then he proceeds to list the qualities which should receive attention in a chieftain, such as bravery in war, hospitality, generosity, in a woman modesty, beauty, gentleness, and even the metaphors suitable for the occasion. The matter in this kind of poetry is not so important as the manner. It resembles Celtic art as one sees it in the illuminations of the Book of Kells in that it is very largely the embroidering of a subject. Poetry is a craft and there are degrees of this craft. The Welsh poet writing an elegy on his fellow bard laments his skill in weaving song and in knitting a stanza. The result of this limitation of subject means that the poet concentrates his attention on the skill with which he puts his words together, and attains an extraordinary virtuosity in composition.

This brought about a very complicated system of rules governing composition, which only lost their hold when poetry

ceased to be the monopoly of a class and restricted in subject, but which are still the basis of composition in any of the Celtic languages.

I emphasize this aspect of the Celtic literatures, because it is the one which is the less familiar but which the Celts themselves regarded as the most important.

It will, therefore, appear that Celtic poetry is essentially conventional and its charm lies not so much in its originality as its virtuosity. Matthew Arnold in his essay on Celtic literature praises its Greek restraint and its compression. This, however, is not innate but imposed by exigencies of metre and rime.

Taking Celtic verse in its heyday, namely as the inherent part of a social culture, it is amazing how much variety can be put into themes which are so monotonous on the surface. It is due above all to style and if style means dexterity in the management of words elevated by the consciousness of embodying an assured tradition, then Celtic poetry attains it.

There are three periods when Celtic literature has influenced English literature. The first is the period following the Norman Conquest. Many of the Normans who settled on the borders of Wales married the daughters of Welsh princes, in the same way as Strongbow's followers did later in Ireland with the Irish, and became half Welsh in consequence. This intermingling, which was one of equal with equal, gave a great impetus to the development of the Arthurian legend. Geoffrey of Monmouth's History of the Britons was written with a political purpose and in it Arthur appears as the Christian hero intended to be a national figure acceptable to Britons and Normans alike. The story of Arthur spread over the whole of Western Europe and it is almost impossible now to disentangle all the threads which combined to make Malory's epic. Still it is certain that most of the elements in the legend have their origin in Celtic legend and were gradually

welded into a coherent whole in which the older elements were refined to suit the chivalric ideals of the later Middle Ages.

After this however, Welsh literature developed, more or less, on its own lines, and that of Ireland and Scotland was ignored until the 18th century. In Ireland the political problem prevented any literary contact. Spenser apparently had some Irish poems translated for him and says that 'they savoured of sweet art and goodly invention and sprinkled with some pretty flowers of their natural device which gave good grace and comeliness to them' but that their sentiments were so abominable as to mark out their authors for extermination. It has also been suggested that Spenser's diction may owe something to his having been familiar with some of the Irish metres but it is difficult to get any direct proof of this, apart from his Essay on the State of Ireland which does not suggest that his state of mind made him very receptive of such contacts.

On the other hand, while the English Government was passing decrees for the extermination of the bards in Ireland it was passing regulations for the licensing of bards in Wales so as to prevent unauthorized persons from practising as poets and so encroaching on the sphere of the bardic fraternity.

It was not until the latter half of the 18th century that the Celtic countries came again into the orbit of English literature. The Romantic revival or rather the literary mood of the 18th century was favourable to novelty. The defeat of Charles Stuart and the pacification of the Highlands opened up a new field for travel. Here were a strange people, a strange tongue, mountains, rivers, rocks and all at one's back door. Also excellent roads built by General Wade. The same applied to Wales in a lesser degree and from 1750 onwards there is a growing number of books and journals, describing the writer's experiences among (to quote one author) 'horrific mountains that tower to unimaginable heights, on whose lofty crest the intrepid goat shakes his horns at the lonely traveller'.

This new interest in the ancient inhabitants of the British Isles stimulated a Scotch schoolmaster called Macpherson to publish a translation of poems by a legendary Gælic hero called Ossian. These poems had an immediate success. Written in an inflated and bombastic prose full of wailings and lamentations, vague gigantic ghostly figures with strange and thrilling names they exactly hit the taste of the time. Ossian made the tour of Europe. Goethe imitated him, Chateaubriand derives from him, Napoleon took the book with him to Egypt.

In England it gave rise to a famous literary controversy. Were the poems genuine or not? Macpherson maintained they were but could not be induced to produce the originals. Actually the forgery was easily perceived by anyone, who did not let his critical faculty succumb before the glory that accrued to Scotland.

Here is a specimen :—

"As the dark shades of autumn fly over hills of grass; so gloomy dark successive came the chiefs of Lochlins echoing woods. Tall as the stag of Morven moved stately before them the King. His shining shield is on his side like a flame on the heath at night when the world is silent and dark and the traveller sees some ghost sporting in the beam. Dimly gleam the hills around and show indistinctly their oaks. A blast from the troubled ocean removed the settled mist. The sons of Erin appear like a ridge of rocks on the coast when mariners on shores unknown are trembling at veering winds".

The thrill of the exotic is here and all Europe succumbed to it, so that Macpherson has probably earned his grave in Westminster Abbey. But as an expression of the Celtic spirit it is difficult nowadays to take these outpourings seriously. In so far as they stimulated Celtic studies and drew Dr. Johnson to the Highlands, their publication was all to the good. Unfortunately the vagueness and twilit glamour of the Ossianic poems as presented by Macpherson became characteristic of the poets of the so-called Celtic literary renaissance of the last century.

Nevertheless, it did open up a new field for English poets and one to which almost every poet of the Romantic revival paid tribute. Wordsworth's solitary Highland lass would have lost some of her charm had it not been for Ossian. But Wordsworth is more honest than many Romantic poets. He does not try for a spurious literary thrill by making the Highland lass an embodiment of Celtic mystery and magic. He admits the possibility that she may be singing of old unhappy far off things (that is Ossian), but he grants equally it may be some humble matter of to-day, and leaves it there without trying to embroider the circumstance.

It is noticeable that it was the Highlands that drew the attention of English poets because of the combination of the Ossianic poems of Macpherson and the novels of Scott which drew people in thousands to the north.

Ireland remained unexploited from a literary point of view except to produce rollicking romances of the Charles Lever type, which depended for their appeal on the more popular national idiosyncrasies. Moore's Irish melodies owed their vogue to a combination of sentimentalized Irish tunes with very singable words. But the wealth of literature in the Irish language remained unsuspected, except by a few scholars until that language was on the verge of perishing. It owed its resurrection chiefly to political reasons and thus the character of the literature has been blurred and distorted by political motives.

The Irish literary revival from the technical point of view is an attempt by a number of writers of English speech but of Irish descent to find a new medium for expression which shall be national. It has produced one great poet 'Yeats' and one great dramatist 'Synge'. Yeats's earlier poetry has all the vagueness and lack of precision which comes from the pursuit of the unimaginable Beauty from the grey redundancy of the present to the land of the Ever Young, and this is even more apparent in the poems of A. E. Russell. But from the point of view of

English literature its importance is that it fuses Gælic mythology with that of Greece to achieve a new and more authentic effect than that of Macpherson. Yeats himself says that his early poems have as a result of the reaction from rhetoric, a facile charm and a too soft simplicity. In his later poems however, there has been a gradual restriction of metaphor a severity of diction which is more in accordance with the Irish poetic tradition.

Synge learnt Irish and evolved a kind of speech from a study of that of Irish peasants which, while English in vocabulary is Irish in syntax. This discovery is an exciting one since it has provided a stepping stone between the Irish and English languages and has at the same time provided a more accurate medium for translation than the neo-classical jargon which was in vogue before.

Matthew Arnold in his essay on Celtic literature put forward the theory that the 'word magic' in English literature is due to the survival in English of a substratum of Celtic imagery. The theory is a pleasant if fanciful one but certain technical peculiarities of English verse suggest another approach. The essence of Celtic at its best is form and precision, and a poem's success is reinforced by the very elements that would otherwise make it appear mechanical, namely the complicated vowel and consonantal rime, which appears at first sight so stultifying to any real poetic force. This vowel and consonantal rime appears very definitely in Anglo-Irish poetry and it may be seen in the quotations Arnold gives from Shakespeare to illustrate the Celtic magic:

e.g. in such a night.
stood Dido with a willow in her hand,
upon the wild sea banks and waved her love
to come again to Carthage

where the passage is built up on the l's and w's.

And even more so in the famous couplet of Keats:

magic casements opening on the foam
of perilous seas in fairy lands forlorn.

where the vowel and consonant rime is predominant.

This peculiar feature of Welsh and Irish poetry is worth examination. It means briefly that the consonantal or vowell structure of the first part of the line determines that of the second part. A Shakes-perean example is: 'My concealed lady to our cancelled love'.

The result is verse of amazing technical virtuosity, but whose apparent difficulty is inherent in the structure of the language. It has found its way into English verse, especially in the poems of Thomas Moore which often catch not only the rythm of the Irish verse but also the assonance:

e.g. Silent o Moyle be the roar of thy waters
break not ye breezes your chain of repose
while murmuring mournfully Lirs lonely daughter
tells to the night star her tale of woes

Here all the vowel correspondences are on the vowel '*o*' while the consonantal ones are on 'm r n' and 't'.

It is quite different from the Anglo-Saxon trick of alliteration. In Anglo-Saxon poetry the two halves of a line depend on the repetition of one prime consonant on which the whole emphasis is laid, so that the verse progresses in a series of thuds.

In Celtic verse, on the other hand, the art consists in introducing the consonances in such a way that they shall not be obvious. In the most successful poems the apparent ease and mellifluousness conceals a very strenuous artifice and these are the ones where the structure is least obvious. There happens to be a line of James Thomson's in the Castle of Indolence illustrating the kind of alliteration to which a Welsh ear is attuned:

"As when a shepherd of the Hebrid Isles
placed far amidst the melancholy main"

The two important words in the first line are shepherd and Hebrid and on the Welsh system would be considered to correspond since there is the same sequence of consonants the'*b*'in Hebrid being softened to '*p*', but not necessarily the same vowel spacing between each consonant. This stanza is usually quoted as an

example of Romanticism, especially since the association with the Hebrides brings up all the emotive stimulus these islands seem to have in poetry.

In the case of to Keats' line: 'perilous seas in fairy lands forlorn', it would be difficult to say how much of its appeal is due to the very subtle correspondence between *peril fairyl* and *forl*, but certainly the ringing of the changes on the '*e r i l*' and '*o r l*' does give to the words a haunting melody which lingers on the ear, and this is beacause the felicity of the words themselves is reinforced by the technical virtuosity of the vowel and consonant correspondence.

One of the most important developments in English poetry of to-day from the technical point of view has been a tightening up of form, but with a difference. It is not a question of reverting to old forms but of evolving new ones. Thus, there has been a return not to rime but to correspondence. The pioneer was Gerard Manley Hopkins. In his poetry there is what amounts to a revolution in technique. He experimented with consonance and assonance and with what he called sprung rythm. He was influenced a good deal by having studied Welsh verse forms, while he was a priest in Wales and the extremely complicated structure of his great poem 'the Wreck of the Deutschland' owes a great deal to this study. Most poets of the present day like Auden, Day Lewis, etc, have adopted this extension of rime and so made poetry more flexible while retaining a certain formal restraint which is refreshing after an overproduction of free verse.

Thus, Celtic verse has the appeal of style due to the very tightness of structure which at first sight appears fantastically elaborated. It is also conventional in subject and in treatment. There is no doubt that in translation it appears a good deal more original than it is in the language in which it was written. The treatment of nature, for example, is a good deal more conventional in early Celtic poetry than is usually recognized. The

very difficulty of the metres and structure, not to speak of verse being the prerogative of a bardic class makes it inevitable that there should be a good deal of repetition, which does not appear in translation. For example, when an Irish poet describes his beloved as the star of knowledge it appears a striking and moving epithet, but when it appears in nine out of ten poems it loses some of its glamour. Similarly a Welsh poet will describe his love inevitably as being whiter than the foam. The same is true of Chinese poetry. This poetry is in effect the highly sophisticated and conventional product of a society, where the poetical and the social function were fused, and in the poetry itself will be found an assured and confident skill, felicity, and melody of diction subordinated to a social purpose. As this society disintegrated as the bards descended in the social scale until they became wandering minstrels, so their poetry gains in individuality but loses in assurance. And this explains the preoccupation of the later Irish poets with the glamorous past when the poet had an assured position, a seat at the table of the chief and gold in his pocket, and the increasing bitterness of their complaints against the inhospitable present.

In Wales the position was different, the transition was not so abrupt and was not embittered by a feeling of national grievance.

But in neither the Welsh, English nor the Irish literatures is there the romantic glamour which it seems to assume when transferred to English. Clarity yes, and brilliance of colour within a limited range but not that misty, melancholy, morbid landscape of half tones which appears in the Immortal Hour for example, or in the early poems of Yeats and A. E. Russell. It is true that Celtic legends are full of regrets for the past but those regrets are expressed in a very concrete and unambiguous way which gives no room for romantic speculation.

Take for example the Dream of Rhonabwy a story from the Mabinogion. It is supposed to be written in the 12th century.

A clansman goes to sleep on a dirty yellow skin in a hovel, where he has to spend the night and he dreams a dream in which he comes across Arthur.

He thought he went to Rhyd y Groes on the Severn. As he journeyed he heard a mighty noise the like whereof he never heard before and looking behind him he saw a youth with yellow curling hair, his beard newly trimmed, mounted on a chestnut horse wherof the legs were grey from the top of the forelegs and from the bend of the hindlegs downwards. And the rider wore a coat of yellow satin sewn with green silk and on his thigh was a gold-hilted sword with a scabbard of new leather of Cordova belted with the skin of the deer and clasped with gold. And the green of the caparison of the horse and of his rider was as green as the leaves of the fir-tree and the yellow as yellow as the blossom of the broom.

The youth takes him to Arthur. Arthur expresses surprise at the small stature of the men who have this island in their keeping after those that guarded it before and then sits down to play chess while his followers fight each other. And then Rhonabwy awakes with the meaning of the dream untold. But it will be noticed that the whole tale is told with the minimum of comment and as vividly as if it was real. None of the vague lamentations that appear in the spurious wailings of Ossian but definite feeling for detail and colour.

The matter of the dream is obscure. As Matthew Arnold says the stories of that have come down to us are full of the detritus of an older mythology, of which the story-teller does not fully know the meaning. For instance, in another story in which Arthur appears as a very incidental figure, there are descriptions of the man, whose hearing is so keen that he can hear the ant rise from its bed fifty miles away, though he himself is buried seven cubits under ground, and Kai whose breath could last nine days and nights under water, who could live nine days and nights without sleep and who could make himself as tall as the

tallest tree in the forest. All these marvels are so incorporated in the story that they are accepted without question simply by the vividness of the narration. They are related as being ordinary and in this they form the greatest contrast imaginable to those modern writers who exploit the ancient mythology by giving it the lure of the vague the formless and the far away. This immediacy of the Celtic stories is due to the fact that to the man who recounted them the past was as living as the present. It was not a matter of letting Erin remember the days of old but of a cycle of sagas and legends which were a part of the common inheritance and so bound up with the life of everyone. Stories handed down in this way are bound to have a reality which is lacking to ones which are the result of more self conscious creation. This may help to explain why the Celt is said to have lived in two worlds, one of his own imagination, the other the real world. It is true of any people which while remaining in the tribal stages has developed a literary technique.

The fusion of the two is very well illustrated by the 12th or 13th century dialogues between St. Patrick of Ireland and Ossian.

This wealth of legendary matter has provided modern Irish writers with a unique store of material, on which to draw as a background for the national literature and one which having been handed down among the peasantry almost to the present day has a living quality, which cannot be attributed, for example, to the old Anglo-Saxon sagas.

The other world aspect of Celtic literature is the one which has appealed most to English writers and this is largely the result of attributing to a people the unwordliness which one would like to think is a part of their charm. It is a fallacy, which has led to that kind of hasty generalization about the Celtic peoples generally embodied in Chestertons' Ballad of the White Horse.

For the Saxon franklin sorrowed
For the things that had been fair
For the dear dead women crimson-clad
The great feasts and the friends he had
But the Celtic prince's soul was sad
For the things that never were

Which is the typical romantic view. And this mania for escape leads to loose technique and slack thinking. That there is a good deal of the supernatural in Celtic literature there is no debating but the chief thing is that to the Celt it was indissolubly bound up with the real. There is no mystic magic, but a clear apprehension of things which were to him in essence real. And so this romanticization of the Gæl while easy to understand has obscured the most technical skill and sense of colour and detail, which is significant and original aspect of Celtic literature.

LA COMPOSITION DE MADAME BOVARY

D'apres la Correspondance de Flaubert

PAR

RAYMOND FRANCIS

Le 2 janvier 1869, Flaubert écrivait à G. Sand : "Où connaissez-vous une critique que s'inquiète de l'œuvre en soi, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite, et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique insciente ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais".

Dans ce passage qui résume, en somme, ce qu'attend Flaubert d'une bonne critique, je vois l'intérêt de la question qui nous occupe, à savoir : la composition de Madame Bovary d'après la *Correspondance.* Nul témoignage ne nous est plus précieux que les lettres adressées à Louise Colet d'octobre 1851 au 22 avril 1854 (près d'une centaine), ainsi que les 20 ou 25 lettres que Flaubert écrivit à son ami Louis Bouilhet de 1851 à 1856. Les unes comme les autres nous font pénétrer dans l'intimité de Flaubert écrivain et artiste, nous le montrant à l'œuvre, parfois enthousiaste et dispos, mais le plus souvent épuisé et tremblant devant l'effort à accomplir. Elles nous font assister à un double travail intellectuel : d'une part, opération insciente de l'idée qui se présente à l'écrivain, indistincte, hésitante et floue et qui peu à peu se débarrassant de son enveloppe brumeuse, s'impose à lui dans toute sa netteté ; et d'autre part, l'acharnement conscient de l'écrivain à modifier sans cesse, à retoucher jusqu'à la perfection, la forme qu'il a tout d'abord donnée à son rêve.

Une des questions dont Flaubert, lors de son voyage en Orient, entretient son ami Bouilhet, est celle de son activité littéraire, de retour en France. Il a feuilleté à Jérusalem *l'Essai de philosophie positive* d'A. Comte, ne pouvant se résoudre à le lire à cause des "bêtises" qu'il y trouvait, et il songe déjà à étudier, selon son expression "les déplorables utopies qui agitent la société". Sa haine du bourgeois est on ne peut plus catégorique : "Qu'est-ce que celui de Molière à côté" s'exclame-t-il. Ce n'est là qu'un projet des plus vagues, d'autant plus qu'il est persuadé, en exagérant selon sa manie, qu'il vieillit et que partant il ne fera rien de bon. En octobre 1851 il est à Croisset, et dans une lettre adressée à L. Colet, il fait allusion au roman dont il ne donne pas encore le titre, qu'il a déjà beaucoup de peine à "mettre en train" et dont le manuscrit, comme nous le savons, ne sera expédié à *La Revue de Paris* que le 31 mai 1856. Flaubert aura donc passé 4 ans et sept mois à composer son livre, exception faite de quelques interruptions dont certaines allusions de la correspondance permettent de déterminer approximativement la durée. Voyages, d'une semaine au plus, pour voir L. Colet en mars et novembre 1852 ; en février et août 1853, du 8 août au 1er septembre séjour à Trouville et enfin 15 jours à Paris au mois de février 1854. Deux grandes lacunes dans la Correspondance : du 22 Avril 1854 (date de la dernière lettre publiée, à L. Colet) au 7 août 1854 ; et du 18 août 1854 au 10 mai 1855, nous font malheureusement perdre de vue les absences de Flaubert et du coup le rythme de la composition du livre. Si Flaubert a réduit au minimum le nombre de ses déplacements au risque de paraître égoïste aux yeux de L. Colet, c'est qu'il le jugeait indispensable à la bonne conduite de son roman. Ses voyages à Paris avaient beau mettre un peu d'humanité et de détente dans sa vie, il ne constatait pas moins pour cela le dérangement qu'ils entraînaient toutes les fois. "Il me faut, pour écrire, l'impossibilité (même quand je le voudrais) d'être dérangé". Il ne pouvait guère se contenter d'une quiétude relative, il lui fallait "une immobilité complète d'existence" pour être tout entier à la composition de

son roman. C'est uniquement chez lui et à Croisset, qu'il peut faire du travail sérieux, ailleurs, il ne fallait pas y compter, la simple idée d'un déplacement possible le troublait quinze jours à l'avance. "Déménager sa pensée avec sa personne" est une tâche qui le dépasse.

Il n'y à là rien d'étonnant, si l'on songe un peu au genre du livre auquel il s'était attelé. A en croire ce qu'il dit dans une lettre du 21-10-51 adressée à Maxime du Camp, il serait dans la nature de Flaubert de se livrer, au hasard de son inspiration capricieuse, à ce qu'il résume ainsi "lyrismes, violences, excentricités philosophico-fantastiques", et l'on comprend alors qu'un livre "raisonnable" comme *Madame Bovary*, aux antipodes de sa nature, exige pour son élaboration cette atmosphère de silence. Flaubert ne s'y était pas trompé, ce livre "tout en art et en ruse" (22-11-52) était hors de lui, par son sujet, ses personnages et ses effets.

Le sujet, "à milieu commun", non seulement ne favorisait pas mais répudiait littéralement "tous les grands éclats de style" auxquels Flaubert, par tempérament, était sensible et qui le faisaient "se pâmer" d'admiration lorsqu'il les rencontrait chez les autres.

Il ne sympathisait pas avec les personnages, on était bien loin de St. Antoine dont il s'était plu à façonner le visage, nous n'en sommes pas encore à Félicité, cette autre "servante au grand cœur" qu'il ne pourra s'empêcher de considérer avec pitié, et à qui il prêtera toute son affectueuse attention. Dans *Madame Bovary*, il doit faire un véritable effort pour imaginer les personnages et c'est, malgré lui, obéissant à une impitoyable nécessité, qu'il entre "dans des peaux qui lui sont antipathiques".

Le but qu'il poursuit est difficile : il veut, à la manière de l'acrobate, auquel il s'est comparé dans une lettre du 12 juillet 1853, marcher sur un cheveu, celui de l'analyse narrative, sans succomber à la double tentation du lyrisme et du vulgaire.

Il évitera en outre toute réflexion personnelle pour ne pas s'écarter de cette ligne droite dont il a fait le symbole de son exigence. Il ne se cache pas les difficultés que suppose cette rude discipline ; il se trouvera en face de situations terre à terre, de scènes banales, de dialogues pleins de trivialité, et il devra faire en sorte que tout cela ait quand même du caractère et soit bien écrit. Mais Flaubert est de ceux qui sont certains que rien ne se perd du travail parfois écrasant qu'ils s'imposent, et que l'Art récompense tôt ou lui tard ceux qui se consacrent à lui. Bovary, il en était sûr, devait faire faire "un grand pas par la suite" (26-7-52). Elle assouplira son talent, habituera sa plume à se plier à toutes les exigences, apprendra à son esprit que parler "de beaux sujets d'art" c'est commettre un non sens. "Si c'est râté, dit-il, ça m'aura toujours été un bon exercice" (6-4-53), "une gymnastique furieuse et longue" (22-11-52) ; bref, "une bonne école" (25-10-53).



Maintenant que nous connaissons l'atmosphère de travail de Flaubert, les difficultés qui expliqueront en partie la lenteur de la composition, le profit artistique que Flaubert escomptait et qui l'encourageait sûrement dans sa tâche, nous pouvons passer à l'élaboration proprement dite de *Madame Bovary*.

Il ne faudrait pas se prévaloir de la place que Flaubert accordait au style, pour croire qu'il négligeait ce qu'il appelait "les dessous de l'Art", je veux parler de la nécessité d'un plan ou au moins d'une idée directrice. C'est dans une lettre du 30 mars 1857 quelques temps donc après la publication de *Madame Bovary* dans *La Revue de Paris*, que Flaubert met Mademoiselle de Chantepie, au courant du premier plan qu'il avait conçu pour son livre, et qu'il n'a pas osé suivre à cause des difficultés qu'il en appréhendait. Il voulait à l'origine faire d'Emma Bovary, une provinciale imbue de fausse poésie et de faux sentiments "vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée". Flaubert craignant, outre les difficultés de l'exécution, d'aboutir à une

œuvre incompréhensible pour le lecteur, ne retint de sa première idée que l'entourage, c'est-à-dire la couleur : paysages et personnages assez "noirs", et, ramenant sa conception à des limites plus accessibles, il songea à humaniser son héroïne en faisant une femme "comme on en voit, dit-il, davantage".

N'allons pas croire cependant qu'il se soit amusé à exposer en une fois à L. Colet ou à son ami Bouilhet, le plan détaillé de sa *Bovary*. Il se contentait de leur annoncer seulement les parties importantes de son livre à mesure que ce dernier avançait. C'est ainsi que nous lisons dans une lettre du 27 mars 1852 : "J'ai fini ce soir la première idée de mes rêves de jeune fille, ... j'irai au bal et passerai ensuite un hiver pluvieux que je clorai par une grossesse et le tiers de mon livre à peu près sera fait". Le bal, la scène de l'auberge, celle de la saignée, les comices agricoles, etc. dont il parle dans ses lettres, sont autant de points de repère pour celui qui veut suivre la genèse du roman. Flaubert ne laissait donc pas sa pensée aller à la dérive, il la menait de jalon en jalon sur le chemin qu'il s'était tracé d'avance dans son esprit. Si je tiens à donner une idée quelque peu précise de ces différentes étapes, ce n'est guère pour le plaisir d'accumuler des détails fastidieux, mais pour déterminer plus aisément le caractère de la composition du livre.

D'octobre à avril 1851, Flaubert écrivit les sept premiers chapitres de la première partie, c'est-à-dire jusqu'à la description du château de d'Andervilliers, ce qui représente le volume de 64 pages dans la petite édition du "Génie de la France" ; les six mois suivants, d'avril à septembre 1852 furent occupés à la composition des chapitres 8 et 9 de la première partie, et du premier chapitre de la deuxième, ce qui fait 40 pages seulement dans la même édition ; puis d'octobre 1852 à juillet 1853, c'est-à-dire 10 mois, Flaubert écrivit six autres chapitres jusqu'à la fameuse scène des comices, ce qui fait 65 pages ; après le mois d'août passé presque entièrement à Trouville, il consacre trois mois c'est-à-dire septembre, octobre et novembre 1853 à écrire

les 29 pages des Comices. Un autre point de repère est cel du 24 mai 1855 (là se placent les lacunes que j'ai signale plus haut), Flaubert écrit ce jour-là à L. Bouilhet : "Je suis plein Rouen", il aurait donc mis 10 mois à écrire 90 pages, dans les douze mois qui le séparent du 31 mai, date à laquelle expédiera son manuscrit à du Camp, Flaubert termine son rom en écrivant les 156 pages qui restent.

Si l'on s'amusait à représenter graphiquement ces différent étapes, on verrait d'une manière sensible la lenteur qui caractéri la composition du livre. Flaubert fut le premier à le remarqu et à s'en plaindre : "mauvaise semaine ; le travail n'a pas march (31-1-52) ; "ça ne va pas, ça ne marche pas" (3-4-52) ; "25 pag en six semaines" (24-4-52) ; "la Bovary marche à pas de tortu (13-8-52) ; "j'ai été 5 jours à faire une page" (15-1-5 Thibaudet se montre très sceptique à l'endroit de ces plaint Je sais bien qu'avec Flaubert, il faut toujours faire la part l'exagération, mais si les lettres à L. Colet sont, pour la plupa datées d'une heure du matin, est-ce là une raison suffisante po que Thibaudet écrive : "ne soyons pas dupes de ses gémissemen de minuit" ? Il n'a tout de même pas fait que gémir, cet erm de Croisset, en composant son livre, les témoignages sont Parfois le travail avançait relativement à pas de géant, et Flaub était le premier à s'en étonner et à s'en réjouir. "Comment fait-il que j'aie fait de bonne besogne cette semaine ?" (23-10-53 et le 29 novembre 1853 : "Comment se fait-il que depuis huit jo j'aie bien travaillé ?" (la lettre est pourtant de minuit et dem et le 23 décembre 1853 dans une lettre de 2 heures du mat on lit : "Ce qu'il y a de sûr, c'est que ça marche vivement dep une huitaine". L'homme qui travaille en gémissant, sait au exulter de joie, avec la même franchise et la même exagératio "J'ai fait un grand pas, et je sens en moi un allègement inter qui me rend tout gaillard" (1853). Il compare ces périodes bon travail aux jours difficiles et de labeur épuisant : "J'ai f depuis 14 jours juste autant de pages que j'en avais fait en s semaines" (2-3-54).

Quoi qu'il en soit, ces jours de composition normale sont très rares et nous restons dans la note générale d'une lenteur indéniable. Encore faut-il l'expliquer. On peut penser que Flaubert a mis près de cinq ans à composer son livre pour ne s'être pas astreint à un rythme de travail bien intense. Il suffit cependant de feuilleter la Correspondance pour renoncer à une telle hypothèse.

"Je me suis remis à travailler comme un rhinocéros, les temps de St. Antoine sont revenus" (Janvier 1852) ; "Je suis recourbé sur mon travail acharné" (17-1-52) ; "J'aime mon travail d'un amour frénétique et perverti" (24-4-52) ; "J'ai travaillé ce soir avec émotion, mes bonnes sueurs sont revenues et j'ai regueulé comme par le passé" (16-9-53) ; "Je viens de passer une semaine seul, je me suis livré à une littérature frénétique" (18-8-54). Lorsqu'il est à Trouville, il a hâte de retrouver son manuscrit "j'ai besoin d'être rentré chez moi et de reprendre la *Bovary* furieusement" (22-8-53) ou bien "Quelle bosse de travail je vais me donner une fois rentré" (26-8-53), ou bien encore "Dès lundi, je me livre à une *Bovary* furibonde" (2-9-53). Il travaille jusqu'à l'accablement et parfois, comme il le dit "la cervelle lui danse dans le crâne" (28-6-53) ou bien "la tête lui tourne de fatigue" (12-9-53) ; c'est qu'il ne regarde pas à une heure près, il lui arrive, comme le 12 octobre 1853, de travailler de midi et demi jusqu'à une heure du matin sans désemparer, quoi d'étonnant alors si un invincible dégoût s'empare de cette âme malade. Lorsque la tâche est trop lourde il éprouve le besoin étrange, comme il dit, "de se casser la gueule de découragement" (27-3-53). Sachant très bien qu'il use, à écrire, le reste de sa jeunesse, il se demande avec inquiétude si le livre qui traîne n'amènera pas "à la longue, sa fin" (6-4-53).

Lenteur dans la composition mais acharnement dans le travail, que faut-il de plus pour dérouter la critique ? Contradiction compréhensible si l'on songe à la méthode de travail que Flaubert adopta pour écrire sa *Bovary*.

Il faisait la part assez grande à la documentation. Les livres qui lui étaient nécessaires, les renseignements qu'il pouvait obtenir, les événements qui se déroulaient sous ses yeux, tout, en un mot, était mis à contribution, exploité pour ainsi dire, en vue de faire un roman vivant et vrai.

Il a beau n'éprouver aucune sympathie pour Madame Bovary, il reste certain que "ses personnages imaginaires l'affectent et le poursuivent" (Taine 1868), comme il l'écrit lui-même à Taine ; et dans la même lettre il ajoute "Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup".

Il s'occupe donc de ses personnages ; c'est ainsi que pour permettre à Emma Bovary de rêver à son aise à la manière d'une romantique éprise de contes de fées, il tâche d'entrer lui-même dans des rêves de jeune fille et de naviguer dans une littérature "à castels, troubadours à toques de velours et plumes blanches". "Je viens de relire pour mon roman plusieurs livres d'enfant", écrit-il à L. Colet le 3 mars 1852. Près d'un an plus tard le 31 mars 1853 il lui écrit : "Je lis en ce moment pour moi un livre qui a eu au commencement de ce siècle assez de réputation" ; il s'agissait du livre intitulé "Des erreurs et des préjugés répandus dans les XVIII[e] et XIX[e] siècles" par Salgues, Paris 1828. De Trouville, le 9 août 1853 il écrit à L. Bouilhet" : J'ai apporté ici quelques livres que je lirai pour mes scénarios de la *Bovary*".

Tous les termes scientifiques qui nous étonnent souvent sou la plume d'un homme qui n'est pas spécialiste, c'est à des source autorisées qu'il va les puiser : "J'ai hier passé toute ma soiré à me livrer à une chirurgie furieuse" ; il s'agissait pour Flauber d'étudier pour une partie de son roman, toute la théorie des pieds bots, de dévorer, comme il le dit, en trois heures, un volume d cette intéressante littérature, et de prendre des notes (7-4-54) Quelquefois il tire d'une lecture un profit d'une originalit

frappante ; il parle à L. Colet le 22 septembre 1853 d'un conte de Pichat, publié dans *la Revue de Paris*, et dit : "Cette lecture m'a fait enlever dans la *Bovary* une expression commune dont je n'avais pas eu conscience et que j'ai remarquée là ". Il lui arrive parfois, chose curieuse, toujours en se plaçant au point de vue de son œuvre, de regretter telle ou telle lecture ; c'est ainsi que le 29 janvier 1853 Flaubert constate que ses lectures de Rabelais qui se mêlent à sa bile sociale le gênent pour sa *Bovary* qui est, dit-il, "tirée au cordeau, lacée, corsée et ficelée à étrangler ".

Les renseignements de toutes sortes c'est à L. Bouilhet, comme de juste qu'il les demande ; en voici quelques exemples : "Comment appelle-t-on médicalement le cauchemar ? Il me faut un bon nom grec à toute force" (23-6-53). Le 17 septembre 1855, il lui écrit : "Tâche de m'envoyer mon bonhomme les renseignements médicaux suivants : On monte la côte, Homais contemple l'aveugle aux yeux sanglants et il lui fait un discours, il emploie des mots scientifiques, croit qu'il peut le guérir et lui donne son adresse. Il faut que Homais, bien entendu, se trompe, car le pauvre bougre est incurable". Flaubert ne se gênant pas avec son ami, continue : "Si tu n'as pas assez dans ton sac médical, puise auprès de Follin". Trois jours après, il lui demande des mots scientifiques désignant les parties de l'œil ou des paupières endommagées ; il voudrait en outre la recette d'une pommade pour les affections scrofuleuses.

Quant aux événements, aux faits divers, il n'est pas jusqu'aux funérailles de la femme du docteur Pouchet dont il n'ait cherché à profiter d'une façon ou d'une autre : "Je trouverai là peut-être des choses pour ma *Bovary*" écrit-il.

Ce n'était pas là toutes les préoccupations de Flaubert, composant Madame Bovary. Dans les livres qu'il lisait ou que les autres lisaient autour de lui, il était à l'affût de ce qui pouvait les rapprocher du sien quant au sujet, aux personnages ou au style. Un jour, sa mère lui a montré dans *le Médecin de Campagne* de Balzac une scène de sa *Bovary*, il s'agissait d'une visite

à une nourrice, c'était à ne pas s'y tromper, les mêmes détails, les mêmes effets, la même intention, "à croire que j'ai copié, disait Flaubert à L. Colet, si ma page n'était infiniment mieux écrite, sans me vanter", et il poursuit "*L. Lambert* commence comme *Bovary* par une entrée au collège" (27-12-52). Dans une lettre à L. Bouilhet du 7 août 1854, il parle du roman de Champfleury, *Madame d'Arigrizelles*, il relève les intentions qui établissent une parenté entre ce livre et le sien ; il y a là en outre un caractère de vieille fille qui fait penser à Madame Bovary mère, et qui, ajoute Flaubert, "est bien mieux fait que celui de ma pauvre femme". Mais Flaubert se reconnaît, quand même quelque supériorité sur Champfleury : "Quant au style, pas fort, pas fort", et puis : "la seule chose pareille dans les deux livres c'est le milieu, et encore" (9-8-54).



L'importance du style aux yeux de Flaubert explique également le mode de composition de *Madame Bovary*. Il procède tout d'abord par esquisses, c'est-à-dire par des espèces de scénarios, de canevas. Nous lisons dans une lettre à L. Colet d'octobre 1851 : "J'ai écrit une page, en ai esquissé trois autres" ; le 27 mars 1852 : "J'ai fini de débarbouiller la première idée de mes rêves de jeune fille"; le 19 août 1852, il parle de sa fameuse scène des comices et écrit : "Je m'en vais faire tout rapidement et procéder par grandes esquisses d'ensemble successives"; et enfin le 26 octobre 1852" J'écris maintenant d'esquisse en esquisse, c'est le moyen de ne pas perdre tout à fait le fil". Puis Flaubert revient plusieurs fois sur ces ébauches griffonnées à la hâte, jusqu'à ce que le texte se resserre, se précise, se clarifie ; alors *d'esquissée*, la page devient *écrite*. L'esquisse n'a donc d'autre valeur que celle d'une glaise qu'il façonne pendant de longues heures, jusqu'à ce que la forme qui doit incarner sa pensée réponde à ses exigences. Travail ingrat : il s'agit parfois de tout un paragraphe qui se fait attendre, "un paragraphe qui me manquait depuis cinq jours m'est

enfin, je crois arrivé avec sa tournure" (19-6-52), souvent ce sont quatre ou cinq phrases qu'il cherche pendant un mois ; le 25 mars 1854, il écrit : " La tête me tourne et la gorge me brûle d'avoir cherché, bûché, creusé, retourné, farfouillé et hurlé de cent mille façons différentes une phrase qui vient enfin de se finir". Il arrive aussi que l'obstacle quasi insurmontable ne soit constitué que par un mot : " Je suis souvent plusieurs heures à chercher un mot" écrit-il le 15 mai 1852. Au moins s'il se résignait à conserver ces paragraphes, ces mots et ces phrases qui se sont fait tellement attendre, mais il n'en est rien. Il lui faut, par un travail aride qu'il redoute au fond, mais dont il ne saurait se passer, changer des mots à toutes les phrases, enlever des consonnances, supprimer des répétitions comme : " mais, tout, car, cependant". " Travail plein d'humiliations" dit-il. " J'ai griffonné 10 pages, d'où il en est résulté deux et demi" (23-2-53); ailleurs 500 pages sont réduites à 120.

C'est que dans *Smarh*, une des œuvres de jeunesse, Flaubert avait posé cette question : " Est-ce-que le mot rend la pensée entière? Auparavant elle était libre, immense, impalpable, et vous la clouez sur une misérable feuille de papier avec un mot bien pâle et bien sec".

Dans *Madame Bovary* c'était l'écueil à éviter. Pour trouver le mot exact et, partant, unique qui rende parfaitement la pensée, pour trouver surtout la phrase qui en épouse le mouvement et le dessin, Flaubert n'épargna ni son temps ni sa santé. C'était pour lui une question capitale, l'occasion de se prouver à lui-même, à coups de sacrifices et à force de patience, que l'Art n'est pas un mot creux mais quelque chose de sacré, un vrai sacerdoce. Il est un des rares écrivains qui aient appliqué à la lettre le conseil de Boileau : " Vingt fois......" C'est que pour lui la correction, entendue dans le plus haut sens du mot, n'était pas affaire de fantaisie ou de vantardise, mais une sorte de garantie que l'écrivain assurait à sa pensée ; dans une lettre du 23 février 1853, il compare son action sur la pensée à celle de l'eau du Styx sur le corps d'Achille, il écrit : " Elle rend invulnérable et indestructible".

Ses phrases de la *Bovary* sont parfois tellement "travaillées, recopiées, changées, maniées", "qu'il n'y voit que du feu" (24-4-52). Il est secondé par un ami qui sait à l'occasion être un juge bien sévère. "Voilà trois fois que Bouilhet me fait refaire un paragraphe" (21 septembre 1853). "Voilà ce que la prose a de diabolique" s'écrie-t-il le 28 juin 1853. Il a raison, mais quelle condensation dans la pensée, quelle concision dans l'expression ; c'est alors seulement que *d'esquissée* et *d'écrite*, la page devient aux yeux de Flaubert définitivement *faite*. Définitivement n'est peut-être pas le mot exact, car la prose a "ceci de diabolique qu'elle ne finit jamais", cependant il vient un moment où le texte semble se refuser de lui-même à tout changement, et c'est alors, dit Flaubert, "qu'il fut savoir s'arrêter dans les corrections" (28-12-53).

Ce qui domine ce travail quasi-scientifique de Flaubert polissant et limant ses phrases, c'est le souci qui le préoccupe d'offrir au public une *Bovary* parfaite. En septembre 1866 Flaubert se plaignait à G. Sand du jugement que portent sur lui les observateurs superficiels qui ne sont frappés que par le désaccord entre ses sentiments et ses idées. On commettrait, je pense, la même injustice, si l'on n'accordait pas à l'effort de Flaubert, parachevant *Madame Bovary*, la plénitude de sens dont lui-même le revêtait : "J'entends par travailler, écrit-il, au mois de mai 1867, lutter contre les difficultés et ne laisser une œuvre que lorsqu'on n'y voit plus rien à faire".

Personne d'ailleurs n'a mieux que lui critiqué son livre tout en le composant. Il en a mesuré toutes les déficiences depuis le manque d'équilibre entre les différentes parties du roman et la rareté des faits tout au long de certains passages, jusqu'aux irrégularités du style et sa concision, par endroits, lassante. Faisant allusion au style il écrit le 25 mars 1853 : "On aperçoit trop les écrous qui serrent les planches... il faudra donner du jeu" et "tout dévisser" (29-1-53).

Le 15 janvier 1853 il avail écrit: " Mon mari aime sa femme un peu de la même manière que mon amant ; ce sont deux médiocrités dans un même milieu"; la seconde médiocrité était dans le tableau d'une vie bourgeoise dont aucun fait ne venait interrompre la continuité. Ailleurs, il s'inquiète des proportions qu'ont prises les préliminaires du roman et du peu de place qui reste à l'action proprement dite. Bien que cela lui paraisse adéquat à la vérité psychologique, il constate cependant qu'il pèche en cela contre la vérité esthétique qui ne doit pas moins compter que la première.

*
* *

Nous avons vu comment le désir encore vague de Flaubert en 1850 de montrer un côté des travers de la bourgeoisie et un aspect des conséquences désastreuses du romantisme dans certaines âmes, a trouvé sa forme pour ainsi dire en la conception et la réalisation de *Madame Bovary* ; certaines lettres nous ont renseignés sur l'atmosphère de quiétude dont l'auteur ne pouvait se passer pour composer son livre, nous avons mesuré les difficultés que ce dernier réservait à Flaubert ; en utilisant toutes les allusions possibles, et en confrontant les dates, nous avons pu nous faire une idée de la lente composition du roman. Nous avons vu les différents moyens dont Flaubert se documentait, et dégagé les trois phases internes par lesquelles passaient immanquablement toutes les pages. Lorsque les critiques nous parleront de la concision, de la netteté et de la puissance du style de Flaubert, nous songerons aux efforts qu'il a faits pour assurer à *Madame Bovary* toutes ces qualités. Nous n'oublierons pas de quel œil perspicace et sévère il jugeait lui-même, à mesure qu'il le composait, ce livre qui n'est pas seulement " le classique du roman, mais le seul, peut-être, qui soit en même temps, selon l'expression de Charles Du Bos, une œuvre d'art, au sens strict, serré, étroit, si l'on veut, du terme ".